Künstler-

Monographien

Constantin Meunier

von

Walther Gensel



P. Fusco

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXIX

Constantin Meunier

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Constantin Meunier

Von

Walther Gensel

Mit 46 Abbildungen und einem Titelbilde



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Constantin Meunier.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35.

Constantin Meunier.

Immer mehr wird die Reihe der großen Männer gelichtet, die die Kunst unserer Zeit wirklich bereichert, ihr wirklich neue Quellen eröffnet haben. Auf Leibl, den großen Maler im eigentlichsten Sinne des Worts, folgte Böcklin, der Maler-Dichter, und nun auch Menzel, dessen eigentlich befruchtende Tätigkeit freilich einer früheren Epoche angehört; auf Puvis de Chavannes, den großen Franzosen, der unserer Sehnsucht nach einer reineren Menschlichkeit und zugleich nach einem wirklich monumentalen Stil den erfolgreichsten Ausdruck gab, ohne jedoch seine Ideale selbst ganz verwirklichen zu können, folgte George Frederick Watts, der Engländer, der uns zeigte, daß man auch für hochfliegende Gedanken einen wahrhaft malerischen Ausdruck finden könne. Und nun ist auch Constantin Meunier dahingegangen, der vielleicht nicht der größte, sicher aber der eigentümlichste Bildhauer unserer Zeit gewesen ist.

Mit seinem durch Kränklichkeit lange vorbereiteten und schließlich doch überraschend gekommenen Tode hat nicht nur ein reiches, wohlausgefülltes und harmonisches Künstlerdasein seinen Abschluß gefunden. Er gehörte zu den ganz wenigen, deren Bedeutung nicht an den Grenzen ihres Vaterlandes Halt macht, sondern von allen Völkern gleichmäßig verstanden werden kann. In seinem Schaffen hat das Fühlen einer ganzen Zeit seinen Ausdruck gefunden. Mag Rodins Vielseitigkeit und außerordentliches Können noch bewundernswerter sein oder in Hildebrands kühlem Klassizismus das eigentlich Plastische noch reiner in die Erscheinung treten — sie werden immer nur von einem kleinen Kreise wahrhaft Kunstverständiger voll gewürdigt werden können. In Meuniers Schaffen ist etwas, das uns unmittelbar ergreift wie das Pathos eines begnadeten Redners. Jene könnten auch eine Generation früher oder später geboren sein, Meunier ist unzertrennlich mit der sozialen Gärung, mit dem Erwachen und Erstarken des sozialen Empfindens verbunden, das sich späteren Geschlechtern als die merkwürdigste Erscheinung im letzten Drittel des verflossenen Jahrhunderts darstellen wird.

Das vorliegende Büchlein, für das der Name Monographie viel zu stolz klingt, ist unter dem Eindruck seines Todes in wenigen Wochen entstanden. Aber seine Wurzeln liegen weit zurück. Noch ehe man den Meister in Deutschland kannte, legte die schöne von Bing 1896 in Paris veranstaltete Ausstellung seiner Werke dem Verfasser den Gedanken nahe, seine Eindrücke niederzulegen. Andere Arbeiten kamen dazwischen. Aber jedesmal wenn ihn der Weg nach Belgien führte (1897 zur Brüsseler Ausstellung und dann fast in jedem der folgenden Jahre), wurde er an sein Vorhaben wieder erinnert. Denkt man doch in den Industriebezirken dieses Landes fast auf jedem Schritte an ihn: auf der Zitadelle des herrlichen Lüttich, wenn der Blick über die lieblichen Hügelketten gleitet, zwischen denen plötzlich qualmende Fabrikschlote auftauchen, und dann weiter nach den Glashütten von Séraing hinüberschweift, in Löwen, wo der Meister acht Jahre lang als Lehrer wirkte und die schönsten seiner Bronzewerke schuf, in Brüssel, wo man seinen Werken nicht nur im Museum, sondern auch auf den öffentlichen Plätzen begegnet, vor allem aber in der Umgegend von Mons, im „schwarzen Lande" des Borinage. Vor zwei Jahren wurde im Anschluß an einen langen Besuch

im Atelier des Meisters der Plan von neuem aufgenommen. Allein es wurden damals so viele Bücher und Aufsätze über ihn in Belgien, Frankreich und Deutschland veröffentlicht, daß jede neue Arbeit mehr als überflüssig erschien. Jetzt aber, nachdem der Tod sein Lebenswerk abgeschlossen, schien es, als ob doch noch einiges Neue darüber zu sagen sei und zugleich eine Zusammenfassung des früher Ausgesprochenen erwünscht sein könnte.

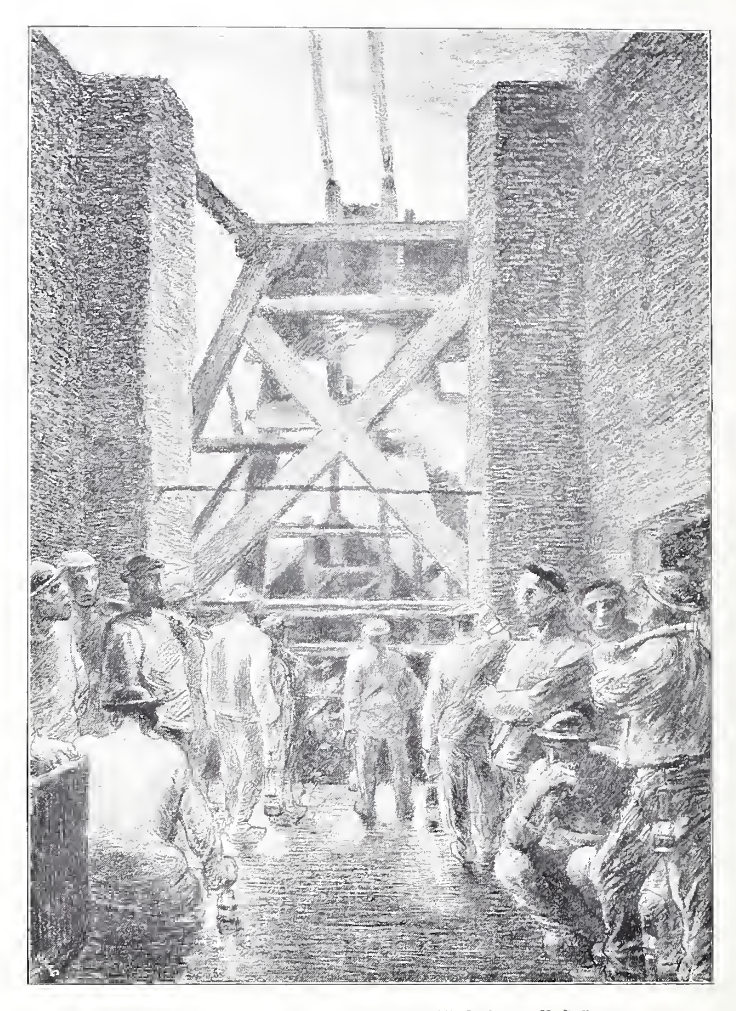


Abb. 1. Bergleute vor der Einfahrt. Pastell.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 24.)

Auf Vollständigkeit kann und will die vorliegende kleine Schrift keinen Anspruch machen, weder inhaltlich noch illustrativ. Die Bronzewerke sind dem Verfasser wohl ausnahmslos bekannt, die Malereien aber sind so weit zerstreut und zudem zum Teil wohl so in Vergessenheit geraten, daß selbst Meuniers nächste Freunde nicht von allen angeben können, wo sie verblieben sind. Auf die früheren legte der Meister selbst keinen Wert; hat er doch nicht einmal gestattet, daß die in den öffentlichen Museen befindlichen photographiert würden. Wenn es dem Büchlein gelingt, Meunier zu den vielen alten noch einige neue Freunde zu gewinnen, so ist sein Zweck erreicht.

* * *

Constantin Meunier wurde am 12. April 1831 in Etterbeek geboren, einem nun ganz mit der Stadt verschmolzenen Vorort von Brüssel, das damals kaum den fünften Teil seines heutigen Umfangs besaß und noch einen ziemlich provinziellen Charakter trug. Die Stelle, wo sein einfaches Geburtshaus stand, gehört jetzt zu einem Friedhof. Es waren kleine, fast ärmliche Verhältnisse, in denen der Knabe aufwuchs. Der Vater war Steuereinnehmer gewesen; nach seinem frühen Tode verdienten die Mutter und die Schwester als Modistinnen den Unterhalt der Familie. Oftmals mag wirkliche Not in dem Hausstand geherrscht haben, und Constantin, das jüngste unter den sechs Kindern, das ohnehin einen schwächlichen Körper besaß und fortwährend kränkelte, wird ganz besonders darunter gelitten haben. „Bis zu seinem fünfzehnten



Abb. 2. Hochöfen. Pastell.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 24.)

Jahre hat er alle Abende geweint," schreibt sein Freund Verhaeren nach dem Berichte eines Verwandten. Er war der „klagende Jeremias" der Familie, die wirklichen Frohsinn selten genug gekannt haben mag.

Ob in der Familie des Vaters oder der Mutter schon künstlerische Neigungen bestanden haben, darüber wissen wir nichts. Jedenfalls war Constantin nicht der erste, der den künstlerischen Beruf ergriff. Sein viel älterer Bruder Jean-Baptiste war ihm auf diesem Wege vorangegangen. Schüler des berühmten Kupferstechers Calamatta, der 1837 als Professor nach Brüssel berufen worden war, hatte dieser zuerst ganz die Bahnen des Meisters eingeschlagen und sein Hauptaugenmerk auf schöne, regelmäßige Strichlagen gerichtet. Später aber machte er den Umschwung zum Kolorismus mit. Wiedergaben von Bildern von Madou, Bida, Wappers und Stevens haben seinen Ruhm als eines der besten belgischen Stecher begründet.

Jean-Baptiste war es denn auch, der Constantin in die Kunst einführte. Eines schönen Abends, so wird uns erzählt, nahm er den Bruder mit in die Gipsklasse der

Akademie. Eine ganze Welt von Schönheit ging diesem hier auf. So schaffen zu können, so aus den armseligen Tonklumpen Götter und Helden erstehen zu lassen, dünkte ihn der beneidenswerteste aller Berufe. Mit sechzehn Jahren erhielt er die Erfüllung seines heißesten Wunsches, er durfte in das Atelier von Fraikin eintreten, der mit Geerts und Simonis zusammen zu den Hauptvertretern der älteren, uns heute etwas fremd gewordenen belgischen Bildhauerschule gerechnet wird. Frailin, der eine Zeitlang Maler, dann Gehilfe in der väterlichen Apotheke gewesen war, ehe er die Bildhauerklasse der Akademie besuchen durfte, hatte 1842 mit einer „Venus mit der Taube“ seinen ersten großen Erfolg errungen. Sein bekanntestes Werk ist die 1864 vor dem Rathause aufgestellte, jetzt den kleinen Zaavelplatz in Brüssel schmückende Gruppe der Grafen Egmont und Hoorn, die für die belgische Plastik etwa dieselbe Bedeutung



Abb. 3. Im schwarzen Lande.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 24.)

besitzt wie Rietschels sieben Jahre früher entstandenes Goethe-Schiller-Denkmal für die deutsche. Das Hauptfeld der Tätigkeit dieses „milden Epikuräers“ aber war und blieb die Wiedergabe der nackten weiblichen Gestalt. In zahlreichen Einzelgestalten und Gruppen von Liebesgöttinnen, Psychen, badenden Mädchen entfaltete er hier eine etwas manierierte, aber nicht unlebendige Anmut und Sinnlichkeit, die auf die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts zurückweist und gleichzeitig auf die Werke eines Reinhold Begas vordeutet. Gerade 1847 hatte er, von einer italienischen Reise zurückgekehrt, mit einer Gruppe Venus und Amor starken Beifall gefunden.

Mit glühender Begeisterung ging der junge Meunier ans Werk; erschien ihm doch sein Meister, der übrigens als wohlwollend und höflich geschildert wird, wie ein Gott, dessen Schuhriemen zu lösen ein Gnadengeschenk war. Gern leistete er alle die üblichen Lehrlingsdienste, heizte den Ofen, knetete den Ton, hielt Leinwand und Tonmodelle naß und machte die täglichen Ausgänge in die Stadt, glücklich, wenn eine kleine Aufmunterung oder gar ein Lob ihn traf. Doch diese Begeisterung erlosch bald bei dem geschäftsmäßigen Betrieb. Nur zu bald erkannte sein feinfühliger Geist, daß nicht



Abb. 4. Lastträger. Bronze.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 35.)

inbrünstige Liebe zur Kunst, sondern Geschicklichkeit und Routine das Schaffen Fraikins beherrschten. In technischer Beziehung hätte er sehr viel hier lernen können, wenn der Unterricht nur gründlicher gewesen wäre, nicht nur in gelegentlichen kleinen Unterweisungen „so im Vorübergehen“ bestanden hätte. Doch auch wenn er zu den eigentlichen Arbeiten herangezogen wurde, fand er keine rechte Befriedigung. Selbständige Werke scheint er in dieser Zeit kaum geschaffen zu haben. Doch stellte er 1851 in Brüssel einen Gipsentwurf aus, dessen Titel „Die Girlande“ darauf deutet, daß wir es mit einem echten Schulwerk im Sinne Fraikins zu tun haben, das gewiß noch unter seiner Aufsicht entstanden war.

Nach drei Jahren vertauschte Meunier die offizielle Werkstatt mit dem freien Atelier de Saint-Luc, d. h. er schloß sich an eine Gruppe von jungen Leuten an, die, um die Kosten des Raumes und der Beleuchtung auf ein Mindestmaß zu beschränken, eine Scheune gemietet hatten und hier zusammen arbeiteten. Indes bald sah er ein, daß nicht Fraikin allein schuld daran gewesen war, wenn er kein Genügen an der Arbeit in seiner Werkstatt gefunden hatte. Aus der Tiefe seines Herzens wollte er seine Stoffe schöpfen, von seinen inneren Erlebnissen und Kämpfen und von seinen Idealen sollten seine Werke Zeugnis ablegen. Dafür aber erschien die Bildhauerei überhaupt nicht geeignet. Die Werke, die er entstehen sah, waren entweder Nachahmungen der Antike ohne deren Lebensbedingungen oder süßlich glatte Werke im Sinne der Franzosen. Ja selbst die großen Naturalisten der Zeit, selbst Männer wie Rude, hatten nicht das Leben ihrer Zeit darzustellen gewagt. So entschloß er sich denn, die Plastik ganz zu verlassen und sich der Malerei als der Kunst des Lebens zuzuwenden.

„Unterm Einfluß der französischen Landschafter,“ schreibt er selbst, „fanden große Künstler wie Louis Dubois, Artan, de Braeckeleer, Boulanger, die schöne Tradition der Niederlande wieder. Es waren enthusiastische und freie, selbst in ihren Irrtümern anziehende Geister. Ich lebte unter ihnen, ihr Beispiel zog mich an. Ich glaubte mich in meinem Berufe getäuscht zu haben und kehrte erst viel später, als ich die plastische Größe des industriellen Arbeiters ahnend schaute, zum Modellierholz zurück.“

Von noch größerem Einfluß für sein Schaffen aber wurde die Freundschaft mit dem sechs Jahre älteren Charles de Groux. In de Groux

Abb. 5. Der alte Bergmann.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 35.)

kann man wohl den eigentlichen Begründer der Arme Leute-Malerei sehen, obwohl andere, auch Belgier wie Eugène de Block, schon vor ihm menschliches Elend gemalt hatten. Wenn Courbet, der in technischer Beziehung die belgische Malerei stark beeinflußt hat, Leute aus den niedrigsten Ständen malte, so tat er es zum Teil unter der Einwirkung der sozialistischen Ideen, die die Zeit erfüllten, zum guten Teil aber wohl auch, weil er damit die Anhänger der akademischen Richtung, die er auf den Tod haßte, gründlich zu ärgern hoffte. An und für sich aber sind die Gegenstände seiner Bilder nebensächlich. Man wird sich nie viel um ihren geistigen Gehalt kümmern, sondern vor allem die kühne Malerfaust bewundern, die sie so derb und sicher festgehalten hat. Millets Bauern dagegen sind fast immer in eine Sphäre erhoben, die das körperliche Elend vergessen läßt. Die meisten seiner Bilder, wie das Angelus, der Bauer, der seinen Baum pfropft, die Kartoffelleger, seine Hirten und Hirtinnen lassen eher den Gedanken patriarchalischer Einfachheit und Bedürfnislosigkeit aufkommen als den wirklichen Elends. Selbst wo er die Ärmsten der Armen schildert, den fast tierisch blöden Mann mit der Hacke, den gänzlich erschöpften Winzer, sehen wir eher eine Idee verkörpert, als daß wir den realen Einzelfall mit empfinden. Außerdem aber erscheint das Elend auf dem Lande nicht so grell wie neben dem Luxus und Vergnügen der Großstadt. De Groux dagegen betrachtete in seiner Brüsseler Vorstadt das mit Laster gepaarte Elend der Proletarier in seiner grausamsten Gestalt. Er sah sie zusammengepfercht in elende Mansarden und Kellerlöcher, mit Lumpen bekleidet und die Bedürfnisse des Lebens aufs kümmerlichste befriedigend. Er beobachtete sie von den ersten Tagen der freud- und lichtlosen Jugend bis zu dem letzten Seufzer auf der ärmlichen Lagerstätte. Er sah die Frauen sich abquälen, um die Hilfsquellen des



Abb. 6. Boulogner Fischer.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 36.)

Hausstandes zu vergrößern, er sah aber auch, wie die Männer den letzten Heller in die Kneipe trugen und, betrunken nach Hause gekommen, Frau und Kinder prügelten. Und weil er selbst ein armer kranker Mann war, fühlte er das tiefste Mitleid mit ihrem verschuldeten und unverschuldeten Elend und malte es, nicht als drohende Anklageschrift gegen die gesellschaftlichen Zustände, sondern um auch in andern Seelen Mitleid zu erwecken. Bereits auf der Brüsseler Ausstellung von 1845 waren vier solcher Bilder von de Groux erschienen: die Faulenzer, die unglückliche Familie, Aschermittwoch, der Streit in der Kneipe. Im Brüsseler Modernen Museum hängen einige von ihnen. Ein wunderbar tiefer harmonischer Ton beherrscht sie, der unsern Blick



Abb. 7. Kopf eines Puddlers. Ansicht von vorn.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 36.)

sofort auf sie lenkt. Man denkt etwa an gewisse düstere Malereien aus der Bretagne, die Charles Cottet gemalt hat. Als die Freilichtmalerei in Blüte stand, verspottete man diese grauen und schwärzlichen Bilder, über denen die trübe Stimmung regnerischer und nebeliger Herbsttage liegt, jetzt sind wir duldsamer geworden. Wir fragen nur danach, ob der Maler die beabsichtigte Wirkung erreicht hat, und diese Frage ist bei de Groux voll zu bejahen.

Kein Wunder, daß diese Bilder auf Meunier den stärksten Eindruck machten. Hier hatte er jemanden gefunden, der wie er der Mann seiner Zeit sein wollte und der ähnliche Gefühle wiedergab, wie sie seine Brust durchwogten. Freilich so ganz konnte er sich seinen Idealen noch nicht gleich hingeben. Die Notwendigkeit für den Lebensunterhalt zu sorgen wäre mit Werken, die dem Geschmack des Publikums noch so fremd waren, schwerlich zu befriedigen gewesen. So beteiligte er sich zunächst an den Arbeiten

seines älteren Freundes und Vorbildes für die angesehene Fabrik des Glasmalers Capronnier, der damals ganz Belgien mit seinen Erzeugnissen versorgte, und lieferte auch sonst eine große Anzahl kleiner Werke mehr gewerblicher Natur auf Bestellung.

Das erste Bild aber, das er öffentlich ausstellte (1857), gewährt uns schon durch sein Motiv, das die Szenen de Groux' an Trübseligkeit fast noch übertrifft, einen tiefen Einblick in seine Empfindungswelt. In einem Saal des Rochus-Krankenhauses wäscht eine Krankenschwester die Füße einer im Lehnstuhl verstorbenen armen Frau. Leider scheint das Bild ganz verschollen zu sein. Um so besser lernen wir des Meisters Kunst



Abb. 8. Kopf eines Puddlers. Ansicht von der Seite.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 36.)

aus seinem zweiten Gemälde kennen, dem „Begräbnis eines Trappisten“. Hatte ihn eine Gemütserschütterung dazu geführt, die Abgeschiedenheit des Klosters aufzusuchen, oder hatte er nur das Leben dieses asketischsten aller Mönchsorden kennen lernen wollen? Jedenfalls hatte er eine ganze Reihe von Tagen in einer in der Landschaft Kempen gelegenen Trappe zugebracht und dort die Mönche bei ihren ergreifenden täglichen und nächtlichen Buß- und Betübungen und ihren übrigen Verrichtungen beobachtet, die durch das ewige Stillschweigen einen feierlich hieratischen Zug bekommen. Das „Begräbnis“ hängt oder hing wenigstens vor zwei Jahren in dem überhaupt ein wenig verwahrlosten Museum zu Courtrai leider so hoch, daß es kaum zu genießen war. Es ist ein ziemlich großes, ungemein stimmungsvolles Gemälde, aus dessen dunklem Grunde die weißen

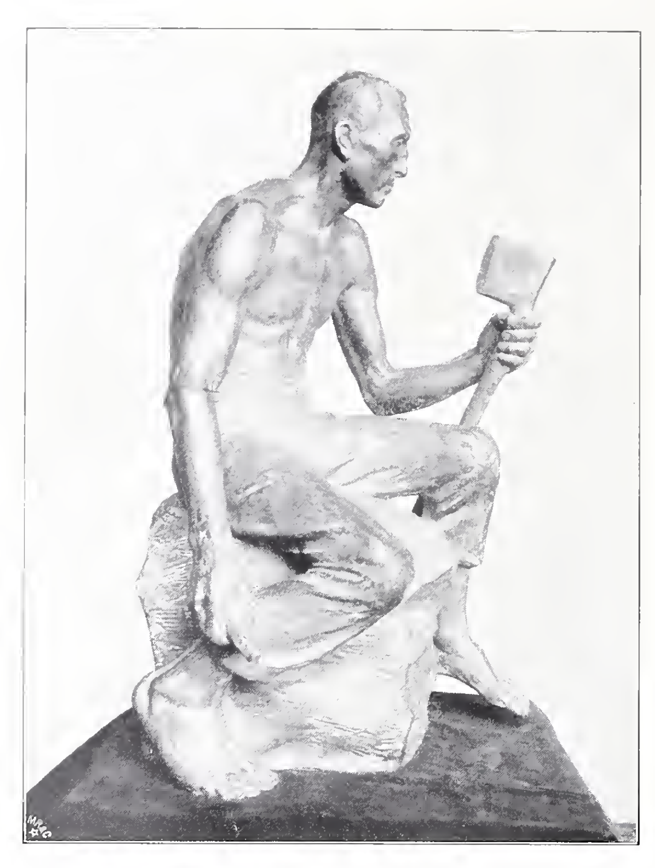


Abb. 9. Bergmann mit der Hacke.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 36.)

Gewänder geisterhaft herausleuchten. Beim ersten Morgengrauen hat sich der schweigsame Zug in Bewegung gesetzt. Einer trägt das Kruzifix voran, dann folgt ein zweiter gesenkten Hauptes, die brennende Kerze in der rechten, die linke Hand an die Brust gelegt. Den bedeckten Sarg tragen Laienbrüder in braunen Gewändern, dann folgen wieder, in langem Zuge aus der rechts kaum sichtbar werdenden Kirche heraustretend, weiße Gestalten mit brennenden Kerzen.

In Brüssel fanden damals alle drei Jahre Kunstausstellungen statt. Meunier schickte die Trappisten auf die Ausstellung von 1860, wo sie den Beifall des feinsinnigen französischen Schriftstellers Théophile Thoré erregten, der sich in der Verbannung unter dem Namen Bürger einen internationalen Ruf als Kenner der alten niederländischen Malerei erworben, über diesen Studien aber sein warmes Interesse und seinen scharfen Blick für die aufstrebenden Talente seiner Zeit nicht verloren hatte. In seinem Bericht an die Gazette des Beaux-Arts spricht er von der „auf das Wesentliche gerichteten kräftigen Malerei“ und den „charaktervollen Gestalten“. Vielleicht war es diese Kritik, die Meunier ermutigte das Bild im folgenden Jahre zum Pariser Salon zu schicken, wo es ebenfalls nicht unbeachtet blieb.

Dem selben Stoffkreis gehört ein 1863 in Brüssel ausgestelltes Bild „Trappisten bei der Feldarbeit“ an, das er in Gemeinschaft mit dem Tiermaler Verwée geschaffen hat, und noch um 1870 griff er mit „Trappisten in der Kapelle“ auf ein ähnliches Thema zurück, ein Zeichen dafür, wie tief diese Eindrücke in seiner Seele gehaftet hatten. Seine eigentlich kirchlichen Gemälde aus den sechziger und siebziger Jahren scheinen meist auf feste Aufträge hin entstanden zu sein. Das älteste ist wohl der heilige Franziskus von Assisi im Gebet (Kirche von Xendelesse bei Lüttich), dessen „an die Spanier erinnerndes kräftiges Kolorit“ gerühmt wird. Aus dem Jahre 1868 stammt der jetzt im Genter Museum befindliche Märtyrertod des heiligen Stephanus. Die wilde, grell beleuchtete Landschaft und der blutige, fast schon in Verwesung übergehende Leichnam des Heiligen (Camille Lemonnier spricht von einem Schlachthausgeruch) besitzen dramatische Wucht in ihrem erbarmungslosen Naturalismus und zeugen zugleich von einer höchst persönlichen Auffassung.

Eine Skizze zu diesem Gemälde in Aquarellfarben wurde von dem Meister zusammen mit dem für die Kirche von Châtelineau bestimmten „Letzten Seufzer Christi“

und einem „Judaskuß“ 1869 in Brüssel ausgestellt. „Das erste Bild ist,“ so lesen wir in einer Kritik aus der Zeit, „eine Komposition ohne starke Eigenart, die Gestalten haben die hergebrachten Stellungen, die Zeichnung und besonders die Farbe besitzen dagegen ernsthafte Vorzüge; die beiden Köpfe aus dem Judaskuß ermangeln nicht eines großen Zuges und sind sehr ausdrucksvoll.“ Auf derselben Ausstellung befand sich auch noch ein „sehr schöner Karton“ von Meunier mit dem auf seinem Ruhebett in tiefem Nachdenken sitzenden Cato von Utica. Im Jahre 1871 finden wir ein Bild der Schmerzensreichen und eine heilige Familie erwähnt. Aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre stammen endlich einige Werke für die St. Josephs-Kirche in Löwen: das heilige Herz Jesu erscheint der seligen Maria Alacoque und die Wandmalereien Christus als Tröster, die Verehrung Mariä und die Grablegung Christi.

Die beiden bedeutendsten Bilder aus dem Ende dieser ersten Epoche seines Schaffens und aus der Übergangszeit zur zweiten sind wohl die beiden, die jetzt im Brüsseler Modernen Museum einander gegenüber hängen, die „Episode aus dem Bauernkrieg“ (1878) und die „Tabaksfabrik in Sevilla“ (1882).

Die Dämmerung ist hereingebrochen. Ganz hinten züngelt eine feurige Lohe, wohl von einer niedergebrannten Ortschaft, zum tiefschwarzen Himmel empor. Vielleicht ist es die Heimat der elf Personen aus allen Lebensaltern, die wir im Vordergrund in einem Hohlweg in dumpfer Verzweiflung eng aneinander geschmiegt sehen. Ein kräftiger Mann ist, die Flinte in der Rechten, auf den Knien nach vorn gerutscht, um vorsichtig nach dem Feinde auszuspähen. Sein weißes Hemd und die Kopftücher der Frauen leuchten fast geisterhaft aus dem dunklen Bilde heraus. Alle übrigen Farben gehen mit dem grünlich graubraunen Hintergrund in eine sehr gedämpfte Harmonie von hoher Tonschönheit zusammen. Die Episode aus dem Bauernkrieg ist ein sehr charakteristisches Bild aus der zweiten Etappe der koloristischen Bewegung in Europa, wo man an die Stelle der schmettern-



Abb. 10. Der Verwundete.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 36.)

den Farbensymphonien im Sinne des Rubens ein ganz diskretes in bräunlichen oder selbst schwärzlichen Tinten gehaltenes Kolorit setzte. Die Bilder Munkacsys geben etwa eine Parallele dazu.



Abb. 11. Trinkender Mann.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35.
(Zu Seite 36.)

Das Gegenstück, die „Tabaksfabrik“, ist die Hauptfrucht der einzigen größeren Reise (die wiederholten Besuche Meuniers in Deutschland und besonders in Paris verdienen in unsern Tagen diesen Namen nicht mehr), die der Meister in seinem Leben unternommen hat. Die belgische Regierung hatte ihn nach Spanien geschickt, um die große Kreuzabnahme des dort Pedro Campaña genannten vlämischen Malers Pieter Kempeneer zu kopieren, die in der Sagristia mayor der Kathedrale von Sevilla hängt und (nach Bädekers Angaben) damals gerade ungeschickt restauriert worden war.

Man kennt das Buch, das der holländische Maler Jozef Israels über Spanien geschrieben hat, diese liebenswürdigen Plaudereien, in denen so wenig von dem Spanien des Bädeker, den Kirchen und Museen, die Rede ist, und so viel von dem, wofür die meisten Reisenden fast gar keine, der Maler aber um so mehr Augen hat, von den Bettlern und Vagabunden, den Maultiertreibern und Zigeunerinnen. Was ihn daheim in Amsterdam gefesselt hatte, das zog ihn auch hier an: das Leben und Treiben des niederen Volkes. Und man erinnert sich auch der leisen Stimmung von Heimweh, die den Autor im sonnigen Süden nach den Nebeln des nordischen Vaterlandes erfaßt. Auch Meunier fühlte sich in Spanien etwas verwaist. Zwar half ihm die Gesellschaft seines geliebten Sohnes Karl, den ihm der Tod wenige Jahre darauf entreißen sollte, über vieles hinweg. Er besuchte mit ihm die Kneipen, wo der Flamenco, dieser unheimlich schwüle und entnervende Tanz, vorgeführt wird, wohnte den Prozessionen bei

und ging wohl auch des Sonntags zum Stiergefecht oder zum Hahnenkampf. Aber das, was ihn fesselte, war wie bei Israels weniger die Anmut der Frauen und Mädchen und die Buntheit aller dieser Spiele als das Charaktervolle der Gestalten. Mehr als die blumengeschmückten Andalusierinnen sagte ihm das Gesicht einer alten Zigeunerin, mehr als die jungen Stutzer ein kräftiger Eseltreiber. „Ich habe hier," heißt es in einem seiner Briefe, „prächtige Motive gefunden, keineswegs in dem so verbrauchten und von den einheimischen Malern so ausgebeuteten Lokalkolorit, sondern wirklich charaktervolle einfache und großartige Motive, wie sie sich für die große Malerei schicken." Seine Skizzenbücher und Briefe sind denn auch voll von rasch hingeworfenen, aber mit wenigen Strichen das Wesentliche kraftvoll wiedergebenden Aufzeichnungen. Auf einem Blatte sind zwei Zigeunerinnen und ein rauchender Priester dargestellt und daneben mit Tinte bemerkt: „Gesehen in einer Sakristei der Kathedrale!!! Seltsame Sitten! ein Priester, der ruhig seine Pfeife raucht."



Abb. 12. Ein Glasbläser.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 36.)

Die Früchte der Reise, außer der im Staatsauftrag angefertigten Kopie etwa sechzig Bilder und Studien, stellte der Künstler im folgenden Jahre im Cercle artistique in Brüssel aus. „Die eigentümlichen malerischen Eigenschaften C. Meuniers," sagt Camille Lemonnier, „sein breiter und strenger Stil, sein kraftvolles, düsteres Kolorit, sein gehämmerter brutaler Auftrag, die Gewalt seiner Komposition gaben sich hier freien Lauf und ließen das Wesentliche seiner starken, für eine rauhe, einfache Kunst eingenommenen Persönlichkeit hervortreten." Besonders genannt werden uns eine Karfreitagsprozession, eine Quadrille im Stierzirkus, ein Flamenco. Unter den Studien ragen besonders einige flüchtige Skizzen von Tänzerinnen hervor, die das Wesen und die ganze Atmosphäre dieser südspanischen, halb orientalischen Tänze vorzüglich treffen.

Das Hauptbild dieses spanischen Intermezzos aber ist die schon genannte „Tabaksmanufaktur" im Brüsseler Modernen Museum. Wer die Räume dieser vor nicht langer Zeit abgebrannten ungeheuren Fabrik einmal besucht hat, wird sie nie vergessen: diese kaum zu übersehenden niedrigen Hallen mit ihren kahlen, weiß getünchten Wänden, den nackten Ziegelfußböden und dicken Säulen und darin dieses bunte Geflimmer der Busentücher und Kopftücher, dieses eifrige Hantieren und leise Gewisper der Arbeiterinnen, das zuweilen von dem lauten Schreien eines kleinen Kindes unterbrochen wird; sind doch Carmens Gevatterinnen zum großen Teil verheiratet und

bringen Wiegen oder Kinderstühlchen mit. Meunier hat einen Ausschnitt aus einem solchen Arbeitssaale gegeben. Zwischen den Pfeilern links hindurch, an denen bunte Mantillen hängen, blickt man in einen andern, in dem von rechts einfallendes Licht auf einem Meer von beweglichen Köpfen spielt. Der Vordergrund liegt im Halbschatten, der das Farbendurcheinander harmonisch dämpft. Rechts stehen, sich umfaßt haltend, zwei Freundinnen, echt andalusische Typen, die eine im weißen Kleid mit entblößtem, wundervollen Hals und Arm. Links sitzen eine Anzahl andere Arbeiterinnen um einen Tisch herum. Eine von ihnen, die ihr Baby neben sich hat, blickt sich nach jenen um und vermittelt so zwischen den Gruppen.

Hatten ihn die Cigarreras wohl auch in erster Linie wegen des malerischen Reizes der Kopftücher und Schürzen in dem Helldunkel des weiten Arbeitssaales angezogen, so sind doch auch sie ein treues Abbild des Volkslebens und stehen somit nicht außer Zusammenhang mit den übrigen Bildern des Meisters aus dieser Zeit. Meunier hatte nämlich inzwischen das Gebiet gefunden, das von nun ab bis zu seinem Lebensende sein Schaffen durchaus beherrschen sollte, das Gebiet der Bergwerks- und Industriearbeit seines Vaterlandes. Was er bis etwa 1880, also bis fast zum Ende des fünften Jahrzehnts seines Lebens, gemalt, hätte genügt, ihm einen Platz in der Geschichte der belgischen Malerschule zu sichern, sicherlich aber nicht seinen Ruhm weit über die Grenzen Belgiens hinaus durch ganz Europa, ja durch die ganze Welt zu tragen, und erst recht nicht ihn unsterblich zu machen.

* * *

Wir neigen dazu, in Belgien den Industriestaat im eigentlichsten Sinne zu sehen, das Land, in dem die sozialen Gegensätze am schärfsten aufeinander prallen und das deshalb den gefährlichsten Herd für Umsturzgelüste bildet. Aber wir vergessen dabei, daß unter den neun Provinzen des Landes nur Namur, Luxemburg, Lüttich und ein Teil des Hennegaues eigentliche Industrie-Provinzen sind, während in den übrigen Ackerbau und Viehzucht bei weitem überwiegen. Der dem Bergbau gewidmeten Fläche von ungefähr 150 000 Hektar steht eine Ackerbaufläche von zweiundeinhalb Millionen gegenüber. Und ebenso sieht sich die meist französisch sprechende, emporstrebende Arbeiterbevölkerung, von der etwa 133 000 in Kohlenbergwerken, die übrigen in den verschiedensten Gebieten der Industrie beschäftigt sind, einer mindestens ebenso starken, meist vlämischen Landbevölkerung gegenüber, die, in starrer, an Aberglauben grenzender Religiosität befangen und ganz von der Geistlichkeit beherrscht, allen freiheitlichen Bestrebungen einen dumpfen und zähen Widerstand entgegensetzt. Nicht nur Plutokratie und Proletariat, sondern auch Klerikalismus und Radikalismus stoßen hier so schroff aufeinander wie in keinem andern Lande. In der Landesvertretung hat die klerikale Mehrheit trotz aller Anstrengungen niemals gebrochen werden können. Der Kampf gegen sie wird, da der gemäßigte Liberalismus immer mehr an Einfluß verliert, fast ausschließlich von den radikalen Parteien geführt. So erklärt es sich, daß ein großer Teil der geistigen Blüte des Landes, insbesondere der Schriftsteller und Künstler, zu diesen radikalen Parteien hinneigt und selbst mit dem Sozialismus sympathisiert, der freilich mit dem Doktrinarismus der deutschen Sozialdemokratie sehr wenig gemein hat. Vor mir liegt die Mainummer 1903 des sozialistischen „Peuple“, in der sich unter den Mitarbeitern die besten Namen der belgischen Schriftstellerwelt finden. „Wenn wir uns für diesen ersten Mai,“ so schreibt der sozialistische Führer Vandervelde in seinem Vorwort, „mehr an Schriftsteller und Künstler als an unsere eigentlichen Kampfgenossen gewandt haben, so sollte dies ein Beweis dafür sein, daß der Anspruch auf die dreimal Acht (gemeint ist die bekannte sozialistische Dreiteilung des Tages) nicht allein das Recht auf Ruhe und die Erhöhung des Lohnes, sondern auch das Recht auf Muße und die Anteilnahme des Proletariats am geistigen Leben zum Zwecke hat.“ Das Titelblatt der Nummer ist von Eugène Laermans, im Texte befindet sich die seitengroße Wiedergabe einer Meunierschen Zeichnung.



Abb. 13. Ein Opfer der schlagenden Wetter. Entwurf zu der Bronzegruppe im Brüsseler Museum.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 37.)

Den ersten großen und nachhaltigen Eindruck von diesem „Lande der Arbeit“ empfing Meunier nach dem neuesten Buche Camille Lemonniers 1881 in dem durch John Cockerills Maschinenbauanstalten berühmt gewordenen Flecken Séraing südwestlich von Lüttich, und zwar in der dortigen, in dem alten Kloster Val de Saint-Lambert eingerichteten Glasfabrik, einer der größten des Kontinents. Allein in einer früheren Arbeit desselben Schriftstellers ist ein „Stahlguß“ erwähnt, den Meunier schon 1880 auf die Brüsseler historische Ausstellung geschickt hatte, und ebenso gibt de Taeye in seinem Verzeichnis, an dem der Künstler jedenfalls selbst mitgewirkt hatte, mehrere ähnliche Werke aus diesem Jahre an. Sicher aber scheint es zu sein, daß Meunier seine ersten Studien im Lütticher Lande gemacht hat. 1882 stellte er einige von ihnen im Cercle artistique aus. Die rhythmischen Bewegungen der Arbeiter, die das glühende Glas aus dem Ofen holen und balancieren, die Hantierungen der Bläser und Polierer waren hier auf das charakteristischste wiedergegeben, und zugleich zeigten die Werke schon jenen Zug ins Große, der ein Kennzeichen aller späteren Arbeiten des Meisters ist. In seinem eigentlichsten Elemente aber befand sich der Künstler doch erst, als er das Borinage, den Hüttenbezirk in der Umgegend von Mons (Bergen), kennen gelernt hatte. Während bei Lüttich noch anmutige Flußtäler und bewaldete, hie und da von Ruinen gekrönte Hügelketten mit den Schlackenhalden und Fabrikschloten abwechseln, ist das Borinage das eigentliche Land der Kohlenbergwerke, von dem die Natur, die doch auch hier noch vor gar nicht so langer Zeit alles mit ihrem grünen Gewande bekleidet hatte, auf Nimmerwiedersehen Abschied genommen zu haben scheint.



Abb. 14. Verkleinerte Wiederholung der Hauptfigur aus der Gruppe „Ein Opfer der schlagenden Wetter“.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 38.)

Am ergreifendsten ist der Gegensatz, wenn man von Westen, etwa von Tournai her, ins Borinage kommt. Alles atmet bis kurz vorher ländlichen Frieden. Fruchtbare Felder und Wiesen mit arbeitsamen Landleuten und strotzenden Viehherden, soweit das Auge reicht, Bächlein mit alten Weiden oder schnurgerade, mit Baumreihen eingesäumte

Kanäle ziehen sich hindurch, große steinerne Windmühlen drehen ihre Flügel. Nur ganz vereinzelt ragt einmal ein Fabrikschornstein in die Höhe. Aber auf einmal ist alles verwandelt. Vulkanische Kräfte oder die Hände unsichtbarer, tief unter der Erde arbeitender Riesen scheinen das Land von Grund aus umgewühlt zu haben. Nach allen Seiten gleichmäßig abfallende Bergkegel sind aufgetürmt, das saftige Grün der Wiesen ist stumpfgrauem Gestein gewichen, Bäume und Sträucher sind ausgestorben, und aus Dutzenden riesiger Feueressen steigen schwarze und weiße Rauchmassen unablässig zum Himmel empor.

Ganz so traurig, wie sich das Gebiet von der Eisenbahn ausnimmt, wenn man die Rundfahrt von Bergen über St. Ghislain nach Quiévrain und zurück über Flénu und Cuesmes macht, ist es übrigens nicht. Das Pflaster der zwischen den Schlackenbergen wie in engen Tälern eingeklemmten Ortschaften ist holprig, die roten Ziegeldächer sind rauchgeschwärzt. Aber grüne Fensterläden bringen eine anmutige Abwechslung in das Einerlei. Zuweilen begegnet man einem Schaf, einer meckernden Ziege, Hühnern oder auch einem kräftigen Pferde. Die Männer sind tagsüber bei der Arbeit in dem Innern der Erde oder ruhen von der Nachtarbeit aus. Aber die Kinder spielen auf den Straßen, die Frauen stehen plaudernd unter den niedrigen Haustüren und grüßen freundlich den seltenen Wanderer. Und die Natur selbst läßt sich nicht spotten. Überall auf den Halden keimt es und sproßt es. Noch sind es meist gar kümmerliche Pflänzchen, deren Grün in dem grauen Einerlei verschwindet. Aber in einigen Jahren oder Jahrzehnten werden sie die Hügel bedecken; Sträucher werden Wurzel fassen, Bäume emporwachsen. Und in einigen hundert Jahren, wenn die Kohlenlager erschöpft sind und die Menschheit neue Mittel gefunden haben wird, sich die nötige Wärme zu verschaffen, werden nur noch die merkwürdigen Formen der Hügel daran erinnern, daß Menschenhände hier die Erde zerwühlt haben.



Abb. 15. Ecco homo.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35.
(Zu Seite 38.)

So denkt der philosophisch angelegte Menschenfreund. Der Kunstfreund aber findet auch in dem jetzigen Zustande eine eigentümlich starke Anregung. Nicht umsonst sind wir von unsern Dichtern und Malern zum Empfinden der Großstadtpoesie erzogen worden. Dasselbe Gefühl, das wir in einer gewaltigen Fabrik empfinden, wo die Räder von hundert Maschinen surren, oder in einem unserer großen Bahnhöfe, wo unaufhörlich Züge aus- und einlaufen, oder auf einem der modernen Riesenschiffe haben wir auch hier. Nicht allein die Dienstbarmachung der Materie durch Geist und körperliche Gewandtheit, das Planmäßige und Präzise der Arbeiten erwecken

dieses Gefühl, die Linien und Farben selbst besitzen in ihrer herben Strenge einen seltsamen Reiz.

Und auch die Menschen sind nicht das schwache, schwindsüchtige Geschlecht, das man erwartet hat. Wohl empfinden wir zunächst Mitleid mit diesen „in Rauch und Kohlenstaub gekleideten" Männern und Frauen, die den größten Teil des Tages tief unter der Erde oder vor glühenden Schmelzöfen arbeiten und nur kurze Augenblicke sich des Sonnenlichts freuen dürfen. Aber zu dem Mitleid gesellt sich bald die Bewunderung. Was sind das für sehnige und muskulöse Menschen voll Energie und Kraft! Wie Helden erscheinen sie uns, die auf kühne Eroberungen im Innern der Erde ausgehen. „Jeder, auch der härtesten Arbeit ist der Wallone, selbst in dem weiblichen Geschlecht, freund." Und schließlich überkommt uns ein Gefühl der Schönheit, wie überall da, wo sich Idee und Erscheinung vollkommen decken.

Doch verstatten wir noch einmal Camille Lemonnier das Wort, der Zeuge des ersten Eindrucks dieses Hüttenbezirks auf Meunier gewesen ist und in den Sätzen, in denen er sein eigenes Empfinden zusammenfaßt, wohl zugleich das des älteren Freundes wiedergibt:

„Das Borinage! Eines Tages war ich mit Constantin Meunier dort hingekommen. Ich besuchte die Gegend nicht zum erstenmal, aber ich war noch nicht bis in die Wurzeln meines Seins ergriffen worden von dem Gefühl außerordentlicher, ungestümer und leidensvoller Schönheit, das ihr Anblick in uns auslöst. Man liebt nicht immer sogleich, was man dauernd sein ganzes Leben lieben soll. Der Mann, der eines Tages in nachdenklichen und tiefempfundenen Werken die niederen Volksmassen in die Kunst einführen sollte, kannte selbst dieses ‚schwarze Land' noch kaum, das für ihn der Anstoß für eine neue Ausdrucksart der Menschheit werden sollte. Wir stiegen auf den kleinen Turm des

Abb. 16. Gottvater und der Gekreuzigte.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 38.)

Schlosses von Mons. Unter einer langsamen, unaufhörlichen Überschwemmung mit Kohlenstaub zeichnete sich die Luft in rußigen Tönen, die den warmen Nachmittag entfärbten. Der aus den hohen Essen unaufhörlich emporgeschleuderte Ruß bedeckte die Landstrecken, die in der wirbelnden Strömung des unablässigen Rauches blutlos und verwüstet erschienen. Der Eindruck, uns plötzlich vor diesen ausgedörrten Horizonten zu sehen, unter denen sich auf allen Seiten dunkle Hügel aufbauten, war so stark, daß wir lange schweigend verharrten. Denn von der hohen Warte aus, von der wir die große industrielle Ebene beherrschten, enthüllte sich uns das Herz selbst des ergreifenden Kohlenlandes."



Abb. 17. Mutter und Kind.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 38.)

Meunier hat auch dieses neue Gebiet zuerst mit dem Stift und dem Pinsel zu erobern gesucht. In fieberhaftem Eifer durchforschte er die Hochöfen, die Steinkohlengruben, die Walzwerke. Und alles, was er sah, gestaltete sich ihm zum Bilde. Er malte die flammenspeienden Fabrikschlote bei Tag und bei Nacht, die Bergleute, wie sie sich vor dem Schachte versammeln, wie sie einfahren in den Stollen, mit Beil und Brecheisen arbeiten oder die Wagen schieben, in den kurzen Pausen während der Arbeit ihr kärgliches Mahl einnehmen und wieder ans Tageslicht kommen; er malte die entsetzlichen Katastrophen ihres Lebens, aber auch dessen heitere Seiten: wie sie Sonntags in der Kneipe beim Kartenspiel zusammensitzen, Liebespaare, die abends durch das freundliche Dörfchen gehen, junge Burschen, die an die Haustüre gelehnt den Mädchen nachblicken. Oftmals hat man diese etwas schwer gemalten, aber kraftvollen und eindringlichen Bilder zu beschreiben gesucht. Weitaus die ergreifendsten Schilderungen aber findet man in Zolas Germinal, diesem gewaltigsten aller Arbeiterromane. Zuweilen kommen einem ganze Abschnitte ins Gedächtnis. Man möchte Meuniers Dörfern Zolasche Namen geben, seine Gestalten Maheu, Chaval oder Etienne taufen. Und wer denkt bei dem „alten Grubenpferd", das niemals das Tageslicht erblickt, nicht sofort an den berühmten Schimmel „Bataille"? Aber der Maler ist nicht etwa abhängig vom Schriftsteller, sondern zwei kongeniale Männer haben aus einem ähnlichen Milieu heraus ähnliches geschaffen. Aus unendlich vielen Einzelzügen, deren geschickte Gruppierung und Wiederholung im Verein mit der pathetischen Sprache sie schließlich aber doch zum Typischen und Allgemeinen erhebt, formt sich bei Zola das Bild, Meunier vereinfacht und stilisiert von vornherein; Zola besitzt eine Vorliebe, das Häßliche, Widerwärtige, Gemeine auszumalen, die dem Bildhauer vollkommen fremd ist. Aber so viele

Unterschiede man auch aufzeigen kann, die gemeinsamen Züge überwiegen bei weitem. Und so war es ein glücklicher und jedenfalls von Meunier mit Freuden begrüßter Gedanke, daß das Pariser Komitee ihn vor einigen Jahren zur Ausführung des Denkmals Zolas heranzog.

Geben wir zunächst nach De Taeye ein Verzeichnis der wichtigsten Malereien Meuniers aus dem nächsten Jahrzehnt, um dann an einige von ihnen noch ein paar



Abb. 18. Der verlorene Sohn.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 39.)

Bemerkungen zu knüpfen. Die Titel geben einen guten Einblick in die Vielseitigkeit seines Schaffens und ergänzen so die wenigen Abbildungen, die wir bringen können.

1880. Im Hüttenwerk. — Die Kesselschmiede.

1882. Stahlguß in den Hüttenwerken von Séraing. — Einfahrt der Bergleute in einen Kohlenschacht im Lütticher Lande.



Abb. 19. Büste eines Lastträgers.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 40.)

1884. Wegnahme eines gesprungenen Schmelzhafens in den Glashütten von Val Saint-Lambert. — Eine Bar am Antwerpener Hafen. — Eine Sphinx.
1885. Tagesfahrt in einem Kohlenwerk. — Frühstückende Glasarbeiterinnen.
1887. Löschung einer Dampfschiffsladung. — Bergleute des Borinage.
1889. Im schwarzen Lande; Borinage. — Bergarbeiterinnen. — Die Verladung der gefüllten Wagen. — Rückkehr aus der Grube am Abend.
1891. Bergarbeiter und Bergarbeiterinnen im Borinage.



Abb. 20. Kopf eines alten Bergmannes.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 41.)

Eins der Hauptbilder aus diesem Kreise, das bis zu einem gewissen Grade sein ganzes Schaffen zusammenfaßt, hing noch kurz vor seinem Tode in seinem Atelier. Es ist ein großes Triptychon „Die Arbeit“, das aus einem länglichen Mittelbild und zwei schmaleren Hochbildern besteht. Über dem ersteren liegt die Stimmung des frühesten Morgengrauens. Von vorn links nach rechts hin führt ein Weg zu dem Ziele der Arbeiter, dem hohen Schlackenberge hinauf, dessen gewaltiger Schornstein eine mächtige schwarze Rauchwolke zum fahlen Himmel sendet. In weißgrauen Kitteln steigen die Leute zwei und zwei hinan. Mit Ausnahme eines Einzigen, der den Nachzüglern etwas zuzurufen scheint, sind sie alle von hinten gesehen, aber durch die kraftvollen Silhouetten und den schweren Schritt sind sie aufs eindrucksvollste charakterisiert. Neben

und über ihnen schweift der Blick weit in die Landschaft hinaus, deren Hügel und Schornsteine uns das ganze Hüttengebiet im Geiste ausmessen lassen. Rechts sind die Leute am Ort ihrer Arbeit angelangt. Im Hintergrunde erhebt sich das mächtige Fördergerüst über dem Einfahrtsschachte, in dem die vordersten schon verschwinden; stehend mit verschränkten Armen oder sitzend harren die anderen, bis an sie die Reihe kommt (dasselbe Motiv finden wir in einem vielleicht als Vorarbeit zu dem Ölbild entstandenen Pastell, das unsere Abb. 1 wiedergibt). Auf dem linken Bilde treten sie nach getaner Arbeit wieder ans Tageslicht. Der Maßstab ist hier größer als auf den andern Bildern, wir befinden uns unmittelbar vor dem Ausgang des Schachtes, in dem soeben eine Förderschale emporgestiegen ist. Die Laterne in der Rechten, ist ihr soeben der erste entstiegen und strebt nun in großen Schritten dem Lichte zu. Meunier hat dieses Bild, ebenso wie das mittlere, später mit einigen Änderungen noch einmal zu künstlerischen Arbeiten ganz anderer Art verwendet.

Atmet dieses Bild heroische Größe, so ist die „Hekatombe" ganz von Grauen erfüllt. Es ist die furchtbarste Seite aus dem Leben der Bergarbeiter, die der Maler geschildert hat. Bei einem seiner Besuche in Framerie bei Mons hatten, wie er mir selbst erzählte, schlagende Wetter nicht weniger als hundertfünfzehn Opfer gefordert. Gegen Abend waren die Toten geborgen und auf dürftigen Brettern in langen Reihen in einem riesigen leeren Speicher aufgebahrt worden. Beim Scheine elender Lampen hatte Meunier hier lange, unheimliche Stunden zugebracht und die entsetzlichen Einzelheiten in einer Reihe von Kohlenzeichnungen festgehalten, aus denen das Gemälde entstand, das ich ebenfalls noch wie die „Arbeit" in seinem Atelier sehen konnte. Grelle Lichter huschen gespenstisch über die Leichen, die zum Teil schon eingehüllt sind, zum Teil aber mit ihren angstverzerrten Zügen noch ganz so liegen, wie man sie aufgefunden. Dicht daneben sitzen Frauen und nähen die Leichentücher zusammen. Durch die Fenster und Türöffnungen blickt man hinaus in die schweigende schwarzblaue Nacht.

Unter den freundlichen Bildern ist mir besonders eins in der Erinnerung geblieben, das Bergmannsdorf. Niedrige, aber freundliche Häuschen umsäumen die Straße, die in die Tiefe des Bildes führt. In der Haustür des vordersten rechts steht eine alte Frau im weißen Kopftuch, sie scheint dem halbwüchsigen Mädchen einige ermahnende Worte auf den Weg zu geben, das, die Grubenlaterne in der Rechten, in der nicht unkleidsamen, fast männlichen Tracht der Bergarbeiterinnen mit dem jüngeren Schwesterchen vor ihr steht. Vor die Tür des nächsten Hauses ist ein junger Bursch getreten, der mit auf dem Rücken verschränkten Armen die Gruppe wohlgefällig zu betrachten scheint.

Sein Bestes hat Meunier aber vielleicht in den Bildern gegeben, wo er nur Sächliches darstellt, die Schlackenhalden mit den Hochöfen und Schloten, deren Dampf zu dem wolkigen Himmel aufsteigt. Und hier bringen wieder die Zeichnungen seine Absicht noch reiner und deutlicher zum Ausdruck als die Ölmalereien, denen oft etwas Schwerflüssiges anhaftet. Vielfach hat er sich mit dem schwarzen Kohlenstift begnügt, oft aber auch die Pastellstifte zu Hilfe genommen. Doch kann man nicht eigentlich von Pastellen sprechen; gehöhte Zeichnungen würde der richtige Ausdruck sein. In der Tat handelt es sich nicht um genaue Abbilder der Natur in all ihren Farbennuancen, sondern darum, das Wesentlichste eines Natureindrucks in großen Zügen so eindringlich wie möglich wiederzugeben. Oft kommt zu der schwarzen Kohle nur etwas Rot dazu. Vielleicht hat auch hier das Beispiel Millets mitgewirkt, dessen Zeichnungen und Pastelle ja oft ebenfalls den Ölbildern überlegen sind. Durch die ungemein geschickte Verteilung der Massen und die kunstvollen Abstufungen in der Stärke des Auftrags wird aber eine vollkommen bildmäßige und oft sogar sehr farbige Wirkung erzielt. Bei den im Hause des Meisters aufgehängten Pastellen wurde diese Wirkung durch die schlichten, schmalen Goldrahmen noch erhöht (Abb. 2 u. 3).

Die Figuren der größeren Bilder sind im einzelnen fast immer groß aufgefaßt und meist auch vortrefflich gemalt. Und doch haben wir vor ihnen oft das Gefühl, daß ihnen etwas fehlt. Die Aufgabe, die sich Meunier gestellt hatte, bot ungemeine Schwierigkeiten, wenn sie nicht überhaupt unlöslich war. Diese Bergleute sollten im

höchsten Maße lebendig sein, unsre Anteilnahme an ihrem Lose aufs stärkste erwecken und sich doch zugleich dem Gesamtbilde malerisch völlig einordnen. Millet hatte ähnliches erstrebt; aber ihm bot sich ein Ausweg, der unserm Meister versagt blieb. Die ergreifendsten Gestalten des großen Bauernmalers heben sich als gewaltige Silhouetten vom leuchtenden Himmel ab. Das gibt ihnen jenen Zug biblischer Größe, von dem so oft gesprochen worden ist. Bei dem Belgier handelte es sich darum, größere Gruppen rußiger Gestalten von einem ebenfalls rußigen Hintergrunde abzuheben. Wurden ihre Silhouetten zu stark betont, so ging der malerische Zusammenhalt verloren; wurden sie zu sehr mit dem Hintergrund verschmolzen, so verminderte sich ihre menschliche Bedeutung.

So war es kein Zufall, sondern eine innere Notwendigkeit, die den Künstler zu einem neuen Ausdrucksmittel trieb. Das, was er in ihnen auszudrücken hatte, schrie förmlich nach Einzelgestaltung. Die Kunst aber, in der die Einzelgestalt zu ihrem vollsten Rechte kommt, ist nicht die Malerei, sondern die Skulptur.



Abb. 21. Plakette von Meuniers Enkel Charles Constantin.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 42.)

Eine seltsame, wunderbare Verkettung! Von der Plastik hatte sich der jugendliche Künstler abgewandt, weil er glaubte, daß man in ihr nur schwächliche Nachahmungen der Antike schaffen und daß man nur in der Malerei wahrhaft modern, ein Mann seiner Zeit sein könne, und zu ihr kehrte er jetzt zurück, weil die Malerei ihm nicht genügte, das Höchste seines künstlerischen Wollens auszudrücken. Freilich, der Künstler selbst war ein ganz andrer geworden. Der Fraikinschüler haftete am Einzelnen der Erscheinung, der Maler des Borinage hatte gelernt aus der zufälligen Erscheinung das Große, Allgemeine, Ewige herauszuschälen. Damals war er von sozialem Mitleid getrieben worden, jetzt hatte er den Glauben an eine neue Morgenröte der Menschheit wiedergefunden. Gewiß, auch unter dem Volke seiner Bronzestatuen findet sich manche Gestalt des Jammers, der Grundzug aber, der von nun ab durch seine Werke geht, ist — vielleicht abgesehen von dem revolutionären Beigeschmack — jene Stimmung kühner Zuversicht, die den grandiosen Abschluß von „Germinal“ bildet:

„Und unter seinen Füßen tönten die tiefen hartnäckigen Schläge der Äxte fort. Die Kameraden waren alle da, er hörte, wie sie ihm bei jedem seiner großen Schritte folgten ... Links, rechts, weiter entfernt glaubt er andre zu erkennen, unter dem Korn, den lebenden Hecken, den jungen Bäumen. Mitten am Himmel erstrahlte jetzt die Aprilsonne in ihrem Glanze, die zeugende Erde mit ihrer Wärme erfüllend. Aus dem nährenden Schoße der Erde sproßte das Leben, platzend entfalteten sich die Knospen zu grünen

Blättern, die Felder erzitterten von dem Empordrängen der Gräser. Auf allen Seiten schwollen die Körner, wuchsen, durchbohrten die Ebene, von dem Verlangen nach Wärme und Licht getrieben. Mit flüsternden Stimmen rauschte der überflutende Saft, das Geräusch der Keime ergoß sich in einen gewaltigen Kuß. Immer und immer wieder, immer deutlicher, wie wenn sie sich dem Boden genähert hätten, hämmerten die Kameraden. In den flammenden Sonnenstrahlen dieses Morgens der Jugend war das Land schwanger von diesem Geräusch. Menschen wuchsen da heran, ein schwarzes Heer von Rächern,



Abb. 22. Kinderbüste.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 42.)

das langsam in den Furchen keimte und zu den Ernten des kommenden Jahrhunderts heranwuchs und dessen Aufkeimen bald die Erde zersprengen sollte."

Wie gesagt, es war kein Wunder, sondern innere Notwendigkeit, daß Meunier zur Plastik zurückkehrte. Aber ein ganz großes Wunder, etwas Unerhörtes, noch nie Dagewesenes war es, daß ein Mann, dessen Lebensweg sich schon wieder abwärts neigte, noch die Kraft besaß, die Welt mit einer Fülle von Meisterwerken zu beglücken, die seine früheren Leistungen fast in den Schatten stellen. Wir wollen das Verdienst der Zeichnungen und Malereien des Meisters nicht schmälern, sondern uns herzlich an ihnen freuen. Sie bilden die wertvolle Ergänzung seiner plastischen Arbeiten und erschließen uns zuweilen erst das rechte Verständnis für diese. Eine Meunier-Ausstellung ohne

sie würde unvollständig sein. Aber an den Wänden einer solchen Ausstellung aufgehängt, würden sie auch in ihrer richtigen Stellung erscheinen, als die Begleitung in einem Musikstück, dessen schmetternde Solostimmen die Bildhauerarbeiten sind.

* * *

Eine eigentliche Stilentwicklung läßt sich in den beinah zwanzig Jahren, die Meunier noch für seine plastischen Arbeiten vergönnt waren, nicht verfolgen. Gleich



Abb. 23. Kinderbüste.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 42.)

das erste Werk, der Hammermeister aus dem Jahre 1886, zeigt seinen plastischen Stil fast ausgereift. Es ist mehr ein Läuterungsprozeß zu immer größerer Einfachheit der Linien, zu immer stärkerer Hervorkehrung des Wesentlichen, den wir vor uns haben. Dagegen würde man an den Zeichnungen der voraufgehenden Jahre die Wandlung vom Malerischen zum Plastischen deutlich verfolgen können. Bei den Sevillaner Zeichnungen von 1882 ist alles noch auf die Gegensätze von Hell und Dunkel, Licht und Schatten gestellt, bei den Studien für die Arbeiterbilder ist bereits die Silhouette die Hauptsache.

Wir geben zunächst eine Zusammenstellung der Arbeiten, die Meunier in Paris ausgestellt hat, zunächst seit 1886 im allgemeinen Salon, dann nach der „Sezession“

in der Société nationale des Beaux-Arts. Während sich in der Heimat die Händler und Liebhaber von dem Maler, der sich schon durch seine Stoffe verdächtig gemacht hatte und nun gar gegen alle Regeln Bildhauer sein wollte, mißtrauisch abwandten, hatten seine neuen und kühnen Arbeiten bei den Pariser Künstlern bald volle An-



Abb. 24. Medaillonbildnis von Meuniers Enkelin Elisabeth.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 42.)

erkennung gefunden. Bereits 1886 erhielt er eine lobende Erwähnung, drei Jahre später bei der Weltausstellung wurde ihm einer der wenigen großen Preise zuteil. Er schickte deshalb bis zu seinem Tode fast alle Werke, die er der Ausstellung für würdig hielt, nach der französischen Hauptstadt, so daß die Salon-Kataloge eine annähernd genaue Chronologie seiner wichtigsten Schöpfungen geben.



Abb. 25. Susanne. Reliefbildnis.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 42.)

1886. Der Hammermeister.

1887. Sitzender Puddler. (Gipsstatue.) Die Gazette des Beaux-Arts vermerkt zu diesem Werke: „Ohne einen einzigen Augenblick aufzuhören durchaus wahr zu sein, hat Constantin Meunier diesem der Mühseligkeit der Arbeit erliegenden Bergmann den



Abb. 26. Weiblicher Kopf.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 42.)

allgemein gültigen Stempel des Stils und der Größe aufgedrückt . . . Ich habe den Künstler von Meistern rühmen hören, die sich Emmanuel Fremiet und Auguste Rodin nennen."

1889. (Weltausstellung.) Ein Puddler. — Bergarbeiterinnen. — Schlagendes Wetter.

1890. Puddler (Bronzebüste). — Hammermeister; Auslader vom Antwerpener Hafen; Fischer aus Boulogne; Glasbläser (kleine Bronzefiguren).

1891. Der Mäher (Gipsstatue). — Christus; Bergarbeiter; schlagendes Wetter; Häuer; Krabbenfischer (Bronzen).

1892. Ecce Homo (Bronze). — Der verlorene Sohn (Bronzegruppe). — Die Scholle; Mäher (Bronzen). — Studie für ein Hochrelief „Die Industrie".

1893. Puddler.

1894. „Das Werk", großes Hochrelief in Staff. — Puddler (kleine Bronzefigur).

1895. Die Ernte (Flachrelief in Gips). — Pater Damien, der Apostel der Aussätzigen (Bronzegruppe, Verkleinerung des zu seinem Gedächtnis im Parke von Löwen errichteten Denkmals).

1896. Kopf eines Fischers von der holländischen Küste (von E. Müller in glasiertem Ton ausgeführtes Flachrelief). — Pflüger (Bronzestatuette).

1897. Bergarbeiter (Flachrelief). — Antwerpen. Büste eines Ausladers.

1898. Bergarbeiterin (Statuette). — Frau aus dem Borinage (Büste). — Säemann (Gipsmodell einer Bronzestatue für den Brüsseler botanischen Garten).

1899. Auslader (Gipsstatue).

1900. (Weltausstellung.) Mäher (Bronze). — Die Ernte (Gipsrelief).

1901. Im Bergwerk (Gipsrelief).

1902. Camille Lemonnier (Gipsbüste). — Mann aus dem Volke (Bronzebüste).

1903. Charles Cottet (Bronzebüste). — Alter Bergmann (Bronzekopf).

1904. Bergmann (Bronzestatue).

1905. Bergmann (Bronze). — Philosophie (Bronzebüste).

Es fehlen bei dieser Zusammenstellung hauptsächlich noch eine Anzahl Büsten.

Als ob ein ganzes Volk vorüberzöge, ist es uns, wenn wir über Meuniers Gestalten Heerschau halten: Greise, Männer im besten Alter und Jünglinge, Matronen und junge Mädchen; Lastträger vom Antwerpener Hafen, Fischer von der nordfranzösischen und belgischen Küste, Landleute finden wir neben den Industriearbeitern und Bergleuten. Allerdings liebte es der Meister, dasselbe Motiv mit oder ohne Abweichungen zu wiederholen. Bald bildet eine große Statue das Vorbild für kleine Figuren, bald wächst sich umgekehrt der Kopf einer Statuette zu einer lebensgroßen Bronzebüste aus; Reliefgestalten werden noch einmal freistehend modelliert oder eine bereits vorhandene Büste für ein Relief mit verwendet. Ferner kehren dieselben Köpfe öfters in anderen Stellungen wieder. Auch hier stehen die beiden Arbeiterklassen, die wir schon aus Meuniers Malereien kennen, im Vordergrunde: die Puddler der Hochöfen und die Minenarbeiter. Ihre Tracht ist fast die gleiche. Ob sie vor dem glühenden Eisen stehen oder in enge Stollen gezwängt tief unter der Erde arbeiten, die Hitze zwingt sie, alles nicht unbedingt Notwendige abzutun. Meist ist eine Hose das einzige Kleidungsstück. Die Füße sind nackt oder stecken in derben Holzschuhen, den Kopf bedeckt hin und wieder ein niedriger, runder Filzhut mit ganz kleiner oder auch gar keiner Krempe. Zuweilen kommt dazu eine sehr primitive Jacke oder ein Schurzfell. Auch die Frauen und Mädchen tragen bei der Arbeit männliche Kleidung, die ihre herben Formen stark zum Ausdruck bringt. Meunier hatte es also kaum nötig, die Kleidung noch stilisierend zu vereinfachen. Und was vielleicht noch wichtiger für ihn war, auch das Nackte, dessen Darstellung ja immer die vornehmste Aufgabe des Bildhauers bleiben wird, bot sich ihm so ganz ungezwungen dar. Freilich dürfen wir dabei nicht an das Ebenmaß der hellenischen Bildhauerwerke denken. Die geschmeidigen, im höchsten Sinne des Wortes eleganten Gestalten der athenischen Plastik passen zu dem ewig blauen Himmel Attikas, zu den wundervoll harmonischen Marmorbauten der Akropolis, zu den hehren Rhythmen der griechischen Dichtkunst, aber nicht zu unserm modernen Leben, geschweige denn zu der rauchgeschwärzten Luft und den armseligen Hütten des Borinage. Aus dem System der Sklaverei entsprang bei den Hellenen die Freiheit. Weil ihnen alle gemeinen Arbeiten abgenommen wurden, konnten sie ihre Körper zur höchsten Schönheit entwickeln. Meunier aber hatte sich gerade die modernen



Abb. 27. Titelblatt zu einer Ausgabe der Werke Meuniers.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35.

Sklaven als Modelle für seine Arbeiten ausgesucht. Wo der Hellene nur Häßlichkeit gesehen hätte, da sah er Charakter, Übereinstimmung von Form und Wesen. Und



Abb. 28. An der Tränke.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 45.)

darum durfte er seine Gestalten nicht im Sinne der akademischen Schule idealisieren, sondern mußte im Gegenteil das Charakteristische, Harte und Eckige an ihnen eher noch hervorheben. Die mühselige und einseitige Tätigkeit seiner Puddler und Bergleute kräftigt nur gewisse Körperteile, während sie andere beinah verkümmern läßt. Aber sie

läßt wiederum auch keinen unangenehmen Fettansatz aufkommen, sondern bringt das Spiel der Muskeln und Sehnen voll zum Ausdruck. Unter einem sehnigen Halse sitzt eine muskulöse Brust und ein ganz besonders stark entwickelter, tief gefurchter Rücken. Die Arme und Beine sind eckig, den ausgearbeiteten, meist schwere Hacken, Beile oder Schmiedehämmer tragenden Händen entsprechen übermäßig große, zuweilen plumpe Füße. Sehr auffallend ist die Bildung des Kopfes. Der Unterkiefer ist stark ausgeprägt, die Backenknochen springen weit vor, dagegen liegen die Augen ziemlich weit zurück. Die kräftige, aber gedrungene Nase bildet mit der niedrigen Stirn meist eine ziemlich gerade Linie, ja zuweilen geht der Winkel noch über 180 Grad hinaus, ohne daß dadurch,



Abb. 29. Reitende Frau.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35.

wie bei einigen Gestalten Millets, der Eindruck von idiotischer Mikrokephalie erzeugt würde. Abgesehen von einigen wenigen Figuren, bei denen der Eindruck der körperlichen Müdigkeit und seelischen Abgestumpftheit, des Erliegens unter der Last der Arbeit ausdrücklich beabsichtigt ist, tragen die Köpfe den Stempel einer eigensinnigen Energie. Mancher Betrachter wird sich an diese Gestalten erst gewöhnen müssen, ehe er das eigentümlich Charaktervolle an ihnen ganz empfindet. Leichter eingänglich sind die Fischer und Lastträger, die Meunier modelliert hat. Bei ihrer Tätigkeit im Freien kann sich der ganze Körper ja viel gleichmäßiger entwickeln. Einige von ihnen sind wahrhaft imponierende Athletengestalten.

Bei der Durchbildung der Körperformen im einzelnen hält sich der Künstler nur an das Wesentliche, so zwar, daß sie, zumal im Gipsabguß, zuweilen etwas summarisch



Abb. 30. Juni.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35.
(Zu Seite 46.)

oder aber im Hervorheben der einzelnen Muskeln übertrieben erscheint. Aber seine Arbeiten sind ja durchweg für den Bronzeguß gedacht, und das Abtasten der einzelnen Formen mit dem Auge, das eins der wichtigsten Elemente beim Genuß von Marmorwerken ausmacht, wird hier schon durch die Beschaffenheit des Materials fast zur Unmöglichkeit. Bei der Bronze tritt an seine Stelle ein mehr malerisches Spiel von Licht und Schatten, das nur durch ein kräftiges Betonen der vorspringenden Partien bewirkt werden kann. Das Wichtigste aber bleibt hier die Silhouette.

Und darum ist auch bei Meuniers Werken die Haltung die Hauptsache. Wie das Gewicht des Körpers auf die Füße verteilt ist und wie die Füße zueinander stehen, wie ein Arm schlaff herabhängt oder kräftig in die Hüfte gestemmt ist, wie das Werkzeug gehalten wird, damit ist oft schon die ganze Person charakterisiert. Denn da die Gestalten als Ganzes empfunden sind, stimmt jede Einzelheit zum Ganzen, wird sie durch das Ganze oder das Ganze durch sie bestimmt. Man fühlt ordentlich die Last des Körpers, man spürt das Zugreifen der nervigen Hände. Man betrachte daraufhin seinen „Hammermeister“, der so gelassen auf seine Zange gestützt dasteht: das Bild des Mannes, der im sichern Vertrauen auf sein Auge und seine Hände den Augenblick des Eingreifens ruhig herankommen läßt. Oder welche Überfülle von

Kraft steckt in dem Lastträger, der, den mächtigen, mit einer Trikotbluse bekleideten Oberkörper lässig auf den Beinen wiegend, die Rechte in die Seite gestemmt, während die Linke auf dem Oberschenkel ruht, den Kopf leicht nach rechts dreht (Abb. 4)! Das ist



Abb. 31. Denkmal des Paters Damien in Löwen (verkleinerte Wiederholung).
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 46.)

kein Titane und auch kein Zirkusathlet, sondern ein einfacher Sohn seines Volkes, der aber, von Kind auf an schwere Arbeit gewöhnt, mit Leichtigkeit ein paar Zentner auf die eckigen Schultern zu heben imstande ist. Und wie ergreifend ist umgekehrt die Haltung des alten Bergmanns (Abb. 5)! Wir brauchten sein verwittertes Gesicht mit der eingedrückten Nase und der schlaffen Unterlippe gar nicht zu sehen, seine

Magerkeit könnte uns unter der Kleidung vollkommen verborgen sein, so würden wir aus der Einwärtsstellung der leicht gekrümmten Beine, aus der Art, wie die Last des Beiles die Schulter herniederzieht und die linke Hand in dem Gürtel eine Stütze sucht, merken, daß wir einen müden, abgearbeiteten Mann vor uns haben. Und wieder vergleiche man den Boulogner Fischer, der seine Kameraden mit lauter Stimme herbeizurufen scheint, dieses Urbild von Kraft (Abb. 6)! Bei dem sitzenden Puddler (Abb. des Kopfes 7 u. 8) denkt man unwillkürlich an Millets ruhenden Winzer, und erst ein Vergleich mit diesem lehrt, daß Meunier auch hier vollkommen Eigenes geschaffen hat. Nur der stiere Blick der Augen unter dem tief in die Stirn gestülpten Hute und der halbgeöffnete Mund ähneln sich. Wenn so viel von dem skulpturalen Zuge in den Gestalten des großen Bauernmalers geredet wird, so müssen wir immer wieder betonen, daß keine einzige sich ohne weiteres ins Plastische übersetzen läßt. Eine mit den horizontalen Linien der Landschaft zusammenkomponierte und eine ganz auf sich allein gestellte Figur unterliegen eben durchaus verschiedenen Gesetzen. Überdies kommt das, was Meunier bei seinen sitzenden Gestalten, so auch dem Bergmann mit der Hacke und dem verwundeten Manne, der seinen Verband löst (Abb. 9. u. 10), am meisten gereizt haben mag, die Ausgestaltung des gebogenen Rückens, die mannigfaltigen Überschneidungen der Arme und Beine in den verschiedenen Ansichten, bei dem Maler von vornherein in Wegfall. Wir sehen künstlerische Dinge immer noch viel zu literarisch an. Gewiß spielt bei Meunier genau so wie bei Millet die Sympathie mit seinen Modellen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Aber für die Wahl und erst recht für die Ausgestaltung des einzelnen Vorwurfs geben fast immer rein künstlerische Momente den Ausschlag. Zufällige Übereinstimmung in den Motiven ist deshalb in den meisten Fällen ganz gleichgültig.

Wie vortrefflich der Meister auch gefährliche Probleme zu lösen verstanden hat, dafür gibt der Trinker (Abb. 11) ein Beispiel. Die in die Ewigkeit verlängerte Gebärde des Trinkens hat im Grunde etwas Komisches und ist von andern Meistern (z. B. Grützner) deshalb auch meist zu drolligen Wirkungen benutzt worden. Bei Meunier gewinnen wir auch nicht einen Augenblick die Vorstellung eines Gewohnheitstrinkers, sondern wir sehen nur einen Mann vor uns, der inmitten von Qualm und Kohlenstaub die lechzenden Lippen netzt. Ähnliche Betrachtungen kann man bei dem Glasbläser (Abb. 12) anstellen, bei dem ja auch eine ganz vorübergehende Anspannung des Körpers festgehalten ist.

Immer wirkt die Haltung bei Meunierschen Gestalten schlicht und sachgemäß. Meist sind sie ja in den einfachsten Hantierungen ihres gewöhnlichen Lebens wiedergegeben. Aber auch, wenn er die stärksten Affekte darstellt, vermeidet er jede theatralische Pose. Das größte und ergreifendste Werk dieser Gattung ist die Bronzegruppe „Ein Opfer des schlagenden Wetters“ (Le Grisou) im Brüsseler Museum. Wir haben bei den Malereien des Meisters von jener Nacht gesprochen, in der er nach einer fürchterlichen Grubenkatastrophe in der Halle mit den aufgebahrten Opfern Kohlezeichnungen machte, aus denen sich ihm später sein Bild „Die Hekatombe“ gestaltete. Dort hatte er den Gesamteindruck dieses Erlebnisses wiedergegeben, in der Bronzegruppe ist nur eine Episode, aber vielleicht die ergreifendste von allen, festgehalten. Demolder erzählt uns in seinem Essay den Vorgang, wie ihn Meunier selbst ihm eines Tages geschildert hatte. „Die Frau, die mir als Modell gedient hat, ist in der Totenhalle des Kohlenbergwerks eine ganze Nacht umhergeirrt, und blutenden Herzens habe ich sie während der ganzen Zeit beobachtet: an diesem Schreckensorte war die angsterfüllte Silhouette der Alten hin- und hergehuscht, die entstellten Gesichter der Toten prüfend, unter verbrannten Muskeln, verrenkten Augen, verzerrten Mündern eine teure Ähnlichkeit suchend, bis zu dem Augenblick, wo sie völlig erschöpft zusammengebrochen war.“ Lemonnier hat die Kohlezeichnung abgebildet. Zwischen geschlossenen Särgen liegt, in ein weißes Tuch gewickelt, der bis zur Unkenntlichkeit entstellte verkohlte Leichnam, daneben steht die Frau mit stieren, verglasten Augen und zusammengekrampften Händen; das Ganze ein Bild des Grausens bei dem der Künstler nichts gemildert, zu dem er nicht die

leiseste versöhnende Zutat gegeben hat. Und nun sehe man die fertige Gruppe! Die krampfhaft geballte Hand des Leichnams läßt uns das Furchtbare des Todeskampfes ahnen, aber Körper und Antlitz sind kaum entstellt; aus der halbwahnsinnigen Frau der Skizze aber ist eine Mater dolorosa oder, wenn wir lieber Treus Ausdruck folgen wollen, eine moderne Niobe geworden. Sie wirft sich nicht über den Leichnam des Sohnes, sie gestikuliert nicht mit den Armen, sie rauft sich nicht die Haare; sie steht



Abb. 32. Mäher.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 46)

nur über ihn gebeugt, die Hände übereinander gelegt, wortlos, tränenlos herniederstarrend. Aber wir fühlen es, wie ihr Körper bebt, wie die müden Knie wanken. Vor diesen Werdeprozeß sollte man alle die führen, die bei Meunier von Naturalismus reden. Nicht im Abschreiben der Natur, sondern in der Dienstbarmachung der Natur unter höhere Gesetze besteht seine Kunst. Unsere Abbildung 13 gibt nicht die Gruppe im Brüsseler Museum, sondern den Entwurf dazu. Bei dem endgültigen Werke liegen neben dem Leichnam sein Hut und sein Handwerkszeug und ist die geballte Hand auf die Brust gepreßt. Um das Profil der Frau und ihre ausdrucksvolle Rückenlinie zu zeigen,



Abb. 33. Der Steinmetz.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 46.)

geben wir außerdem eine Abbildung einer verkleinerten Bronzewiederholung dieser Figur (Abb. 14).

Unter den religiösen Gestalten, die der Meister zwischen seinen aus dem Leben gegriffenen Figuren geschaffen hat, ist das Ecce Homo, Christus an der Staupsäule, die ergreifendste (Abb. 15). Selten ist in der „modernen Kunst" der Menschheit ganzer Jammer mit so erschütternder Gewalt dargestellt worden wie in dieser Leidensgestalt, die da mit zusammengepreßten Beinen, übereinandergeschlagenen Händen und schmerzvoll geöffneten Lippen ganz in sich zusammengesunken dasitzt. Sehr merkwürdig ist die Haltung des Oberkörpers, der die Säule nicht eigentlich deckt, sondern halb nach vorn gedreht ist, so daß nur die eine Schulter die Säule berührt. Das qualvolle Sichwinden kommt so besonders erschütternd zur Geltung. Von göttlicher Hoheit ist in diesem armen, gemarterten Leibe freilich nichts mehr zu spüren, aber finden wir nicht dieselbe Auffassung bei unsern altdeutschen Meistern, ganz besonders bei dem „Schmerzensmann", den Albrecht Dürer seiner Kleinen Holzschnittpassion vorangestellt hat?*) Die Darstellung der Dreieinigkeit, die Meunier wohl im Auftrage für eine Kirche geschaffen hat (Abb. 16), wirkt daneben fast konventionell. Dagegen möchte ich die fragmentarische Gestalt eines Gerichteten (Le Supplicié, ein andermal wird sie von Meunier passender „Das Leiden" genannt) unmittelbar neben das Ecce Homo stellen. Sie trägt zwar keinen biblischen Titel, wirkt aber wie eine Verkörperung des „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?" Wunderbar ist es, wie hier das Gefühl über das Fragmentarische, die Armstümpfe und den abgeschnittenen Oberkörper weggeführt wird, so daß sich die ganze Gestalt ohne weiteres im Geiste ergänzt. Daß dies nicht so einfach ist, wie mancher vielleicht denken könnte, beweist eine Pietà unsers Meisters, die in dem Lemonnierschen Buche abgebildet ist. Wirkt bei dieser schon der aus dem Stein herauswachsende Oberkörper der Maria nicht völlig glaubhaft, so empfindet man die Art, wie die Beine Christi mitten durchgeschnitten sind, geradezu als verunglückt. Die Darstellung von Mutter und Kind (Abb. 17) könnte man mit weniger Zwang als bei manchen andern modernen Werken als Madonna bezeichnen, und sie erinnert in der Haltung auch ein wenig an manche Madonnen der Renaissance. Das reifste und harmonischste Werk aus dieser Reihe ist aber die Gruppe des „Verlorenen Sohnes", von

*) Wie ich nachträglich gesehen habe, ist Treu dieselbe Ähnlichkeit aufgefallen.

der auch die Berliner Nationalgalerie ein Exemplar besitzt. Meunier hat sie zweimal behandelt. Bei der Fassung, die in Dresden ausgestellt war, ist das Gesicht des älteren Mannes bartlos; sein Kopf ist noch etwas mehr nach vorn geneigt, so daß die linke Hand des Jünglings den Nacken zu umfassen vermag; zwischen dem Sitz und den Körpern ist kein freier Raum. Beiden Fassungen gemeinsam aber ist die wundervolle Art, wie der Alte den Kopf des Sohnes umfaßt, mit der einen Hand gleichsam stützend, mit der andern streichelnd, und der ernste, durchdringende und doch milde Blick, den er in die flehend emporgerichteten Augen des Sohnes senkt. Die Schönheiten dieses Werkes, das uns schon beim ersten Anblick in seinen Bann zieht, sind aber damit keineswegs erschöpft. Sie liegen nicht nur in dem Ausdruck der Köpfe und den ganz von innerer Erregung durchbebten Körpern, sondern ebenso sehr in der Silhouette des Ganzen und den kunstvollen Überschneidungen (Abb. 18).



Abb. 34. Puddler.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 46 u. 49.)



Abb. 35. Ausfahrt der Bergleute.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 46 u. 49 ff.)

Überhaupt wird der Ausdruck, speziell der Gesichtsausdruck bei den Kunstwerken von den Laien häufig zu einseitig gewürdigt. Daß auch verhältnismäßig geringeren Künstlern ein Charakterkopf so häufig gelingt, könnte allein schon stutzig machen. Umgekehrt besitzen gerade einige der allerberühmtesten und bezwingendsten Statuen des klassischen Altertums wie der Apoxyomenos beinah ausdruckslose Köpfe. Natürlich dürfen wir Meuniers Leistungen auf diesem Gebiete auch nicht unterschätzen. Der schon erwähnte Kopf des sitzenden Puddlers und der, wie die Unterschrift Anvers zeigt, das tatkräftige Antwerpen symbolisierende stolze Kopf des Lastträgers (Abb. 19) verdienen unsre vollste

Bewunderung. Haben diese beiden Werke etwas durchaus Monumentales, Allgemeines, Ewiges, so nähert sich der Kopf des alten Bergmanns (Abb. 20) mehr den Porträts. Der etwas geöffnete und nach der Seite gezogene Mund, die faltige Stirn und die Augen geben eine individuelle Erscheinung vollkommen treu wieder. Ähnlich ergreifend ist die Büste der „Frau aus dem Volke", in deren schmächtigen, früh gefurchten Zügen Meunier das biblische „Du sollst mit Schmerzen Kinder gebären" und das in diesen Bevölkerungsschichten oft noch furchtbarere darauf folgende „Dein Wille soll deinem Manne unterworfen sein, und er soll dein Herr sein" verkörpert zu haben scheint.

Die eigentlichen Bildnisse waren für den Meister wohl nur Nebenwerke, in denen er sich von seinen andern Schöpfungen gewissermaßen erholte, sind aber zahlreicher, als man gewöhnlich annimmt. Zu diesen Erholungen gehören in erster Linie natürlich die



Abb. 36. Bergmann vor Ort.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 49.)

Bildnisse seiner Familienmitglieder, insbesondere die Köpfe seiner geliebten Enkel, die er nicht müde wurde, als Büsten und im Relief, in Bronze, Zinn und Gips abzubilden. Wieviel Sinn für kindliches Wesen und kindlichen Charakter, selbst in ihren allerfrühsten Regungen, liegt in den Werken, die wir abbilden (Abb. 21—24). Das Susanne bezeichnete Profil mit dem Stumpfnäschen (Abb. 25) rechne ich zu den reizendsten Kinderbildnissen, die ich kenne. Wie weich ist das Haar behandelt, wie zart das Fleisch, wie ernsthaft ist der Blick des lieblichen Geschöpfchens! Ganz reizend ist auch die Zinnplakette mit den Köpfen von drei Enkeln, die bei Lemonnier abgebildet ist. Nicht so hoch möchte ich das Frauenbildnis stellen, das unsere Abbildung 26 wiedergibt. Der Kopf hat



Abb. 37. Der heilige Hieronymus.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 49.)

zwar im Ausdruck, besonders auch durch die Wendung des Kopfes etwas sehr Lebhaftes, ist aber in der Modellierung doch gar zu obenhin behandelt. Jedenfalls aber beweisen alle diese Werke, daß der Bildhauer der Bergarbeiter für weibliche und kindliche Anmut nicht unempfänglich war.

Neben den Familienmitgliedern hat Meunier eine ganze Reihe seiner Freunde und mitstrebenden Genossen im Bildnis festgehalten. Von gemalten Bildnissen kenne ich nur eins, das 1903 im Brüsseler Salon ausgestellt war, das Brustbild eines schwarz gekleideten Mannes im mittleren Alter mit schwarzem Haar und braunem Vollbart vor olivbraunem Hintergrunde. Es erinnerte in seiner kräftigen Mache etwas an Courbet und mochte wohl aus derselben Zeit wie die Episode aus dem Bauernkrieg stammen. Die Gipsbüsten der Freunde unsers Künstlers, die in seinem Atelier auf einem Borde

nebeneinander standen, sind wohl wenigstens zum Teil nie in einem andern Material ausgeführt worden und waren in erster Linie für ihn selbst bestimmt. Die geniale intuitive Herausarbeitung des Charakters, die Rodins Bildnisse auszeichnet, finden wir hier nicht in dem Maße und auch nicht die wundervolle Feinheit der Modellierung, die Meuniers Landsmann Lagae seinen Büsten gegeben hat, aber es sind lebensvolle Charakterstudien, die durch die Bedeutung der Dargestellten einen noch erhöhten Wert gewinnen.

Ein großer Teil des „modernen" Belgiens war hier vereint, Volkstribune, Männer der Feder und Künstler. Da finden wir Paul Janson, den Advokaten und Politiker, den Führer der Linken im Kampfe um das allgemeine Stimmrecht, den unerschrockenen

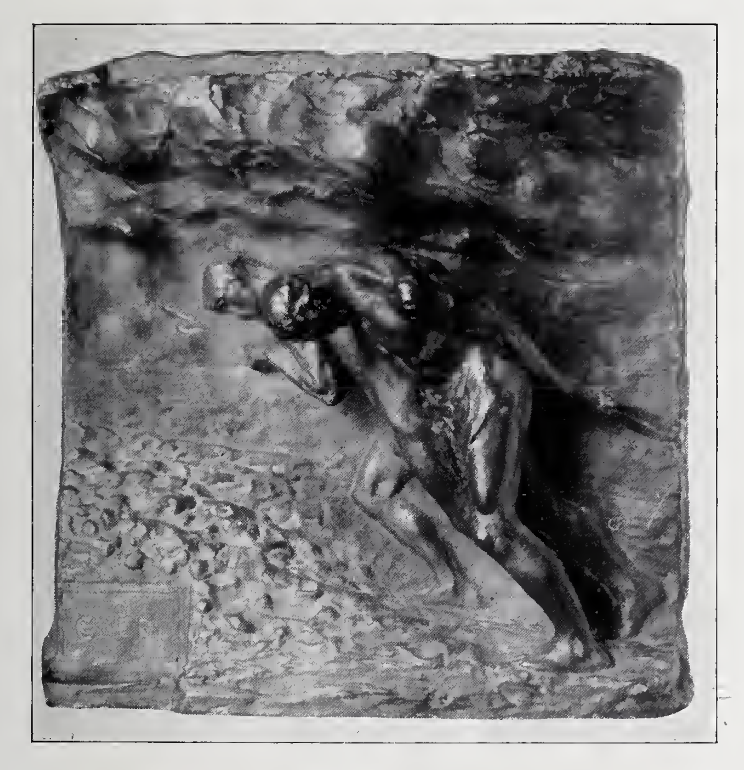


Abb. 38. Die Scholle.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 49.)

Verteidiger der Volksrechte gegen die Machthaber jeder Art, ein an Balzac erinnerndes, etwas fettes Gesicht mit durchdringenden Augen und einem Munde, in dem Energie bis zur Brutalität und Verachtung zugleich enthalten sind. Daneben den Sozialistenführer Hektor Denis und den greisen Elisée Reclus, den großen französischen Geographen, der, 1851 nach dem Staatsstreich und 1871 wegen seiner Teilnahme an der Kommune verbannt, lange ein unstetes Leben führte, bis er in Brüssel eine dauernde Stellung an der Universität und eine neue Heimat fand. Der Kopf dieses mildesten und gütigsten aller „Anarchisten" mit den langen lockigen Haaren und dem spitzen Vollbart gehört zu den schönsten Werken Meuniers auf diesem Gebiete. Neben dem durchgearbeiteten Kopfe des herrlichen Landschafters Josef Heymans, der von Millet herkommend später mehr impressionistische Bahnen einschlug, ohne sich von den französischen Meistern ins Schlepptau nehmen zu lassen und seine Eigenart zu verlieren, stehen die Landschafter Verheyden, Gilsoul und der Neoimpressionist van Rysselberghe, der in Deutschland fast mehr noch



Abb. 39. Scheu werdende Pferde.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 49.)

als in seiner Heimat geschätzte Kunstgewerbler van de Velde und der famose Charakterkopf des sprudelnd lebendigen Franzosen Charles Cottet mit dem leicht gelockten Haar und dem krausen rotblonden Vollbart. Trotz aller Verschiedenheit des Temperaments mochte Meunier in dessen kraftvollen und ernsten Bildern aus dem Volksleben aus der Bretagne verwandte Züge entdeckt haben, die ihn zu dem eine volle Generation jüngeren Künstler hinzogen. Unter den Schriftstellern steht Camille Lemonnier in erster Linie, von dessen vielfachen Beziehungen zu Meunier schon mehrfach die Rede gewesen ist. Eine Art belgischer Zola, ist er dem großen Franzosen ebenbürtig, wenn nicht überlegen in der Handhabung der Sprache, im Finden seltener, plastischer, die Situation blitzartig erhellender Ausdrücke und kühner Bilder, aber ebenso wie Zola ist er zu Übertreibungen, zur Aufbauschung kleiner Einzelheiten ins Ungemessene oder Symbolische geneigt und zuckt wie er vor dem Krassesten und selbst Widerwärtigsten nicht zurück. Man sieht es der Meunierschen Büste an mit den in die Stirn fallenden Haarlocken, den geschwungenen Augenbrauen über den tief liegenden Augen, dem kräftigen Schnurrbart und dem energischen Kinn, daß er eine rücksichtslose, in Haß und Liebe gleich unbändige Kämpfernatur ist.

Weitaus die meisten von Meuniers Werken sind Figuren von 50 oder 60 Zentimeter Höhe. Aber sie tragen durchaus nichts von dem Niedlichen an sich, das man gewöhnlich mit dem Namen Statuetten verknüpft, sondern einen so monumentalen Zug wie nicht eben viele Werke. Das bringt allerdings insofern einen gewissen Mißstand mit sich, als nur wenige Liebhaber sich entschließen werden, diese Werke, die so wenig im banalen Sinne Erfreuliches, sondern beinah etwas Beunruhigendes haben, in ihre Zimmer zu stellen (eine kurze Zeit war es allerdings bei unsern Snobs Mode dies zu tun), und anderseits die Einrichtung der meisten unsrer Museen nicht dazu angetan ist,

so kleine Werke voll zur Geltung zu bringen. Aber es steht zu hoffen, daß in immer mehr Sammlungen so intime Kabinette geschaffen werden wie im obersten Stock der Berliner Nationalgalerie. Die wenig zahlreichen Statuen, die der Künstler lebensgroß ausgeführt hat, stehen zum Teil hinter den kleinen Werken etwas zurück. Sie wirken, wenigstens in der Nähe betrachtet, zuweilen etwas leer; die Verdeutlichung der einzelnen Formen und Funktionen, wie sie Hildebrand von den plastischen Werken im geschlossenen Raum fordert und die z. B. sein „Nackter Mann" in so hohem Grade besitzt, sucht man in ihnen vergebens. Aber was gehen Meunier die Museen an! Ist ein Werk der Plastik zu groß, um es ins Zimmer zu stellen, so gehört es hinaus ins Freie, auf unsre öffentlichen Plätze und Parkanlagen. Hier aber ist die Wirkung der Silhouette in der landschaftlichen Umgebung die Hauptsache. Und die Werke, die der Meister dafür bestimmt hat, besitzen diese Silhouette im allerhöchsten Maße. Das schönste ist wohl das Reiterstandbild „An der Tränke" (Abb. 28). Wiederum haben wir einen ganz schlichten Vorwurf vor uns. Ein Arbeiter, der nur mit einer einfachen Hose bekleidet ist, kommt auf seinem in derben Formen gehaltenen Ackergaul einen sanften Abhang herab. Den Oberkörper ein wenig zurückgebeugt, um das Gleichgewicht zu erhalten, faßt er in die Mähne des Tieres, das seinen Kopf gierig nach dem erquickenden Naß ausstreckt. Das Pferd ist ein gewöhnlicher Arbeitsgaul mit schwerem Rumpfe, dickem Hals und plumpen Fesseln, der Mann eine der typischen Gestalten des Meisters, aber die aufwärtsstrebende, prachtvoll nuancierte Linie von dem Pferdeohr bis zum Kopf des Mannes und ihr Verhältnis zur Linie des Sockels gibt dem Werke einen ungemein stolzen Zug. Es ist wohl keine Übertreibung, wenn man es eins der schönsten Reiterbilder der zeitgenössischen Kunst nennt. Leider ist die Aufstellung des Werkes in Brüssel



Abb. 40. Studie zur „Industrie".
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 53.)

nicht ganz so, wie man es wünschen möchte. Der Platz ist an und für sich vortrefflich gewählt, aber die Wege führen nach meinem Empfinden den Beschauer entweder auf einen zu nahen oder auf einen zu fernen Standpunkt. So gewann man auf der Dresdener Ausstellung von 1901 fast einen gewaltigeren Eindruck davon als an Ort und Stelle selbst. Zu Meuniers besten Werken gehören auch die beiden Bronzestatuen „Der Säemann" und „Juni", die er 1893 für die Terrassen des botanischen Gartens in Brüssel geschaffen hat. Die große Symbolik, die in der weit ausholenden Geste des in rhythmischem Schritte die Ebene durchmessenden Säemanns liegt, war schon von Millet ergreifend dargestellt worden. Im Gegensatz zu dieser in voller Bewegung befindlichen Figur wird der Juni (Abb. 30) durch einen Mäher dargestellt, der, erschöpft in der Arbeit innehaltend, die rechte Hand wie zur Abwehr der sengenden Sonnenstrahlen vor die Stirn hält, während die Sense in dem schlaff herniederhängenden Arme ruht. Weniger in seinem Elemente scheint sich Meunier bei dem Auftrage für das Denkmal des Paters Damien in Löwen gefühlt zu haben (Abb. 31). Der Kopf des armen Aussätzigen hat ja etwas Rührendes, aber die Gestalt des Priesters selbst ist ziemlich konventionell und abgeblaßt.

Stärker bewegte Figuren sind unter den Einzelgestalten Meuniers ziemlich selten. Von den bisher genannten gehört eigentlich nur der Säemann hierher, er findet sein Gegenstück in dem „Mäher" (Abb. 32), einem prachtvollen Akt, der aber ein wenig darunter leidet, daß seine Haltung nicht unmittelbar verständlich ist, sondern erst von uns ergänzt werden muß. — Der Feldarbeiter zieht ja nicht selbst den Pflug, sondern regiert ihn nur und lenkt das Gespann. Bei Meuniers Statue aber sehen wir nur den hinteren Teil des Pfluges und die geballte, linke Hand ohne die Zügel. In lebhaftem Vorwärtsschreiten begriffen ist der „Lastträger", der, die linke Hand in die Hüfte gestützt, mit der rechten den schweren Block unterstützt, den die mächtigen Schultern und der nach vorn gebeugte Kopf balanzieren. Endlich ist der Steinmetz hier zu nennen, der mit gespreizten Beinen, den Blick aufmerksam nach vorn gerichtet, den Oberkörper mit den nervigen, den Hammer haltenden Armen lebhaft zurückgedreht hat, um zum Schlage auszuholen (Abb. 33). Um so zahlreicher sind die Bewegungsmotive in den Reliefs des Meisters.

Man kann Meuniers Reliefstil insofern nicht eigentlich malerisch nennen, als eine perspektivische Anordnung auf verschiedenen Gründen bei ihm nicht stattfindet. Natürlich ist er eben so weit von dem strengen Stil der griechischen Blütezeit entfernt, die Überschneidungen so gut wie gar nicht kennt, sondern die Darstellung völlig aufrollt. Nur die vornstehenden Figuren sind voll entwickelt, die andern dienen, wenigstens in den älteren Werken, mehr als Raumfüllung. Man sieht, daß sie zurückstehen, aber nicht eigentlich, wie und wo sie stehen. Bei der Ausfahrt der Bergleute (Abb. 35), die eine Übersetzung des linken Flügels des Triptychons „Die Arbeit" ins Plastische darstellt, hat ihn dieses Bedürfnis der Raumfüllung sogar zu Absonderlichkeiten geführt. Über der Achsel der Hauptfigur kommt hier ein Kopf zum Vorschein und unter dem Oberschenkel, da, wo man die zu dem ersten gehörigen Füße vermuten sollte, ein anderer, so daß eine völlige Unklarheit über die räumliche Anordnung entsteht. Durchaus malerisch ist dagegen die starke Wirkung von Licht und Schatten und die Kunst, mit der der Eindruck der Luft, des Sonnenscheins und des Staubes u. s. w. erzeugt wird. Vielleicht gibt es überhaupt keine anderen modernen Reliefs, die den Meunierschen in dieser Beziehung ebenbürtig wären. Nicht minder bewundernswert ist es, wie bei aller Geschlossenheit der Komposition das Gefühl des Beschauers doch weit über ihre Grenzen hinausgeführt wird, und wie durch knappste Andeutungen Dinge, die zum größten Teil außer ihr liegen, vollkommen deutlich werden. Bei der ersten Fassung des „Hafens" ist das Schiff gewissermaßen nur symbolisch durch ein paar Linien angedeutet und doch unverkennbar; bei den „Puddlern" (Abb. 34) sehen wir deutlich den Hochofen vor uns, von dem doch nur ein ganz winziger Bruchteil am Rande erscheint; bei der „Ernte" (Abb. 42) glaubt man aus dem schmalen Streifen über dem Getreidefelde die gewitterschwangeren Wolken des Julihimmels herauszulesen. Ebenso wird die Schlacken-



Abb. 41. Die Industrie. Relief vom Denkmal der Arbeit.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 54.)

halde, an der die heimkehrenden Bergleute vorüberschreiten, gewissermaßen nur suggerier (Abb. 45). Aber im Verein mit dem oberen Teil einer rauchenden Esse und dem Bruchstück eines Gerüstes, die links zum Vorschein kommen, genügt sie vollständig, um uns das ganze Hüttengebiet zu vergegenwärtigen. Bei der Ausfahrt der Bergleute endlich hat sich der Künstler mit der Darstellung eines Balkens und zweier Stufen begnügt (Abb. 35). Aber dadurch, daß der Kopf des vordersten Bergmanns und sein die Grubenlaterne tragender Arm ein wenig über die Grenze des Reliefs herausragen, wird im Beschauer mit magischem Zwange nicht nur die Vorstellung des engen Ausfahrtsraumes, sondern auch der lichterfüllten Landschaft erweckt, in die die der dunklen Tiefe Entstiegenen wie geblendet hineintasten. Scheffler nennt das Relief mit Recht die vollkommene Schilderung des dem Licht dumpf und geblendet zustrebenden Willens zum Leben. Das merkwürdigste Werk in dieser Hinsicht aber ist vielleicht der „Bergmann vor Ort", der sich in dem engen Stollen neben seiner Laterne in einer Aushöhlung des Gesteins niedergesetzt hat und nun, den einen Fuß auf den Boden, den andern gegen die Wand gestemmt, die Brechstange handhabt (Abb. 36). Nur das Allernotwendigste ist von der Streckenzimmerung und dem Gestein um die prächtige Figur stehen geblieben, wir sehen kaum, wogegen die Füße sich stemmen, und doch haben wir vollkommen die Vorstellung des engen, dumpfen, nur durch die Laterne erleuchteten Loches. Auch bei diesen Werken beachte man übrigens wieder die herrliche Bildung der vollbeleuchteten Rücken. Die Bewegung ist mit einer Meisterschaft gegeben, daß auch der, der diese Hantierungen nie beobachtet hat, von ihrer Wahrheit vollkommen überzeugt ist. Die heftigste Bewegung, die der Meister wohl überhaupt dargestellt hat, findet sich auf dem bereits genannten Relief „Die Puddler". Mit Puddeln (vom Englischen „to puddle", rühren) bezeichnet man eigentlich das Umrühren des garschmelzigen Eisens auf dem Sandherd des Ofens. Hier handelt es sich wohl um das Herausziehen eines Eisenklumpens auf die sogenannte Luppenquetsche, wo er von der Schlacke befreit werden soll. Von der Fußspitze bis zum Scheitel ist jeder Muskel und jede Sehne der Hauptfigur angespannt, die, den rechten Fuß gegen den Ofen gestemmt, den Oberkörper weit zurückgeworfen, das Eisen zusammenpreßt.

In einem eigentümlichen Gegensatz zu diesen Arbeiten steht das Relief „Die Ziegelbrenner", wohl eins der frühesten des Meisters. Ein untenstehender Mann reicht einem auf der Mauer stehenden einen großen Stein hinauf; links hinten gewahren wir eine dritte Figur. Die ganze Anordnung hat hier beinah etwas Archaistisches. Eine ähnliche Empfindung hat man bei dem heiligen Hieronymus in der Wüste (Abb. 37). Der Löwe soll hier wohl im Mittelgrunde hinter einem Felsen hervorkommen, aber die Raumvorstellung bleibt unklar. Auf den ersten Blick denkt man an Beispiele aus der ägyptischen und assyrischen Kunst, bei der Figuren, die neben den andern nicht Platz finden, über ihnen angeordnet werden. Der abgezehrte Körper erinnert an die Meister der Frührenaissance, das Ganze nimmt sich aus wie eine Platte von einer Bronzetür. Umgekehrt wirken die ziehenden Arbeiter (Abb. 38) durchaus impressionistisch. Auf einer bei Lemonnier abgebildeten Zeichnung zu diesem Relief sehen wir Arbeiter eine Egge auf einem von Bäumen begrenzten, ziemlich steil ansteigenden Ackerfelde hinanziehen. Das Relief selbst würde uns ohne den Titel „Die Scholle" unverständlich sein. Ähnlich steht es bei unserer Abbildung 39, bei der man nicht weiß, ob es sich um ein Feld oder um Wasser handelt, in das die übrigens prachtvollen durchgehenden Pferde hineinstürmen. Es handelt sich hier offenbar um schwächere Arbeiten, bei denen zu verweilen ein Unrecht gegen den Meister wäre.

Zur höchsten Höhe nicht nur seines Reliefstils, sondern vielleicht seines gesamten künstlerischen Schaffens gelangte Meunier dagegen in den vier großen Reliefs für das gewaltige Denkmal der Arbeit, dem fast das ganze letzte Jahrzehnt seines Lebens gewidmet war und das sein ganzes Fühlen und Streben zusammenfassen sollte.

Lange hat der Meister über die Ausführung dieses Werkes mit dem belgischen Staat in Unterhandlung gestanden. Gern hätte er seine Modelle für ein geringes oder selbst gar kein Honorar zur Verfügung gestellt, wenn ihm nur der Platz und die Kosten

der Ausführung bewilligt worden wären. Daß der Plan schließlich scheiterte, dafür mögen in erster Linie politische Gründe maßgebend gewesen sein. Glaubte doch die klerikale Kammermehrheit, die trotz der heftigsten Agitationen der Gegenparteien am Ruder geblieben, ja aus den letzten Wahlen noch verstärkt hervorgegangen war, in dem Denkmal eine Verherrlichung der Partei, von der sie am heftigsten bekämpft wurde, sehen und so fürchten zu müssen, daß es zum Mittelpunkt aller künftigen Arbeiterdemonstrationen gemacht würde. Auch scheint der König der Belgier selbst sich heftig dagegen ausgesprochen zu haben. Immerhin fühlte die Regierung, daß man dem Manne, der die Kunst seines Landes in Deutschland und Frankreich zu so hohem Ansehen gebracht hatte, eine Genugtuung schuldig war, und so beschloß man denn, in dem neuen modernen Museum, das seiner Vollendung entgegengeht, einen Saal nach dem Meister zu benennen und darin die Reliefs, Gruppen und Einzelfiguren seines Hauptwerkes in würdiger Weise aufzustellen.

Fast einstimmig ist es beklagt worden, daß dieses von allem Herkömmlichen so weit entfernte und dafür so ungemein zeitgemäße Denkmal nicht zur Ausführung kommen soll. Eifrige Freunde des Meisters in Deutschland haben sogar den Plan gefaßt, es in unserm „schwarzen Lande", dem Ruhrrevier, zu errichten. Und doch kann man Zweifel darüber hegen, ob es bei der geplanten Aufstellung auf einem öffentlichen Platze die erhoffte Wirkung getan hätte. Wie so vielen modernen Bildhauern, nicht zum mindesten Rodin, der es vor ein paar Jahren fertig brachte, seine Viktor Hugo-Büste auf eine korinthische Säule zu setzen und so auszustellen, und dessen Pforte zur Hölle man nur mit Bangen entgegensieht, fehlte auch Meunier der rechte Sinn für architektonische Gestaltung. Derselbe Künstler, der seine Reliefs und Einzelgestalten so durch und durch künstlerisch empfunden hat, entwarf sein Denkmal rein literarisch. Er sah es nicht im Geiste fertig in seiner Silhouette und Gliederung und richtete die Einzelheiten danach ein, sondern dachte sich aus, was man alles dabei anbringen könnte und müßte, in der Hoffnung, daß der Aufbau dann schon gelingen würde. Die Briefstellen, in denen er seinen Plan auseinandersetzt, klingen genau wie das Programm eines Denkmalkomitees, in dem Stadträte und Schulmeister, aber nicht bildende Künstler den Ausschlag gegeben haben.

Und wie oft hat er seinen Plan geändert! So schreibt Demolder, daß nach des Meisters Mitteilungen sein Denkmal „ein Block, eine Masse mit Säulen sein sollte und Flachreliefs, die in einer modernen Weise den Handel, den Ackerbau und die Industrie symbolisieren. Dann werden die Handwerke kommen, durch Statuen personifiziert; oder aber das Denkmal wird von einer symbolischen Figur des Säemanns bekrönt werden." Dagegen heißt es in einem Briefe, den Treu veröffentlicht hat, nachdem von den Reliefs die Rede gewesen ist*): „Was die Hauptgruppe betrifft, so hat sie mehrere Veränderungen durchgemacht. Immer auf der Suche nach einer großen dekorativen Linie, glaube ich sie seit einigen Tagen festgehalten und gefunden zu haben. Das Motiv ist der Friede und die Fruchtbarkeit, das nunmehr durch eine männliche Figur dargestellt werden soll, die in einer machtvollen Bewegung den Samen auf die Erde streut, um sie zu befruchten. Dann zwei Figuren, eine kräftige Frau, eine Tochter der Erde, die ihr Kind an der Brust hält. Dann eine andere männliche Figur, die die Früchte der Erde erntet. Betreffs der an den Ecken des großen mit Hochreliefs geschmückten Untersatzes anzubringenden Figuren bin ich noch nicht im reinen. Ich fürchte, daß das zu umfangreich wird. Sie würden natürlich den verschiedenen Handwerken entlehnt werden, also ein Hammerschmied, ein Lastträger, ein Landmann, ein Bergarbeiter, Typen, die ich schon besitze." Es ist wirklich schwer, ja unmöglich, sich vorzustellen, wie der Künstler aus den für die Hauptgruppe genannten Gestalten die dekorative, von allen Seiten wirksame Silhouette hätte gewinnen können. Auf dem Gipsentwurf ist Meunier denn auch zu der Einzelfigur für die Bekrönung zurückgekehrt. Wenn sie auch keineswegs, wie der Berichterstatter der Kunst für Alle schrieb, den Eindruck eines Kinderspielzeugs

*) Wir haben den ungelenken Stil Meuniers treu wiederzugeben versucht.



Abb. 42. Die Ernte. Relief vom Denkmal der Arbeit.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 46 u. 57.)

auf einer Truhe macht, so besinne ich mich doch auch, im Atelier des Meisters einen nur sehr wenig befriedigenden Eindruck von diesem Entwurf empfangen zu haben. Jedenfalls würde die Gesamtwirkung weit hinter der Wirkung der einzelnen Teile zurückgeblieben sein. Unter diesen aber stehen die Reliefs, auf die wir übrigens zum Teil schon Bezug genommen haben, ohne Zweifel obenan.

Die vier Hauptbetriebe im wirtschaftlichen Leben unserer Zeit sollten in diesen vier Reliefs verbildlicht werden: Ackerbau, Bergbau, Industrie und Handel. Der Ackerbau wird durch Garben bindende Schnitter dargestellt, der Bergbau durch von der Arbeit heimkehrende Bergleute, die Industrie durch das Wegholen eines gesprungenen Glashafens, der Handel durch das Löschen einer Schiffsladung. Zugleich könnte man die Arbeit in den vier Elementen darin verkörpert sehen, in freier Luft, tief unten im



Abb. 43. Detail aus der Ernte.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 57.)

Schoß der Erde, am Feuer des Hochofens und am Wasser. Die Figuren sind mit einer einzigen Ausnahme (bei der Ernte) Männer, und zwar hat Meunier immer sechs bis acht zu einer Komposition vereinigt. Ihre Oberkörper sind durchweg nackt, aber mit welcher Mannigfaltigkeit ist das Nackte hier gegeben, wie stark ist der Kontrast zwischen den gewaltigen Arm- und Brustmuskeln der Hafenarbeiter und den geschmeidigen Körpern der erntenden Jünglinge, zwischen dem schwerfälligen Gang der Bergleute und der Gelenkigkeit der Glasarbeiter! Die Körperbildungen innerhalb der einzelnen Gruppen ähneln sich zwar, sind aber doch wieder fein differenziert. Jedenfalls wird der Vorwurf, daß Meunier eigentlich immer nur denselben Typus wiederholt habe, durch diese Arbeiten glänzend widerlegt.

Der Künstler begann seine Arbeit mit der Industrie, zu der unsre Abb. 40 eine Vorstudie bildet. In einer Briefstelle, die Treu französisch abgedruckt hat, spricht er sich selbst über die dargestellte, höchst aufregende Szene aus: „Der Gegenstand meines

großen Hochreliefs ‚Die Industrie‘ ist ein Vorgang in einer Glasfabrik. Das Glas ist im geschmolzenen Zustande in großen Hafen aus gebranntem Ton und dem starken Feuer eines Hochofens ausgesetzt. Nun kommt es in mehr oder minder langen Zwischenräumen vor, daß einer dieser Tonhafen springt, dann ergießt sich das flüssige Glas auf den Herd, und man muß den Tonhafen ohne Zaudern ersetzen. Sofort kommt ein Trupp eigens dafür angestellter Männer mit einem eisernen Wagen und bringt den weißglühenden Tonhafen darauf. Es ist das eine schwierige Verrichtung, wenn man das Gewicht dieses zum Weißglühen erhitzten Tonhafens bedenkt. Es herrscht da ein Wirrwarr und eine höllische Bewegtheit, die einige Minuten dauert und die ich wiederzugeben versucht habe.“ Betrachtet man daraufhin das fertige Werk (Abb. 41), so wird man finden, daß die Bewegung allerdings sehr glücklich und eindrucksvoll gegeben, der ursprünglich



Abb. 44. Detail aus der Ernte.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 57.)

beabsichtigte Wirrwarr aber sehr stark gemildert ist. Meunier erkannte beim Fortschreiten der Arbeit immer mehr, daß ein einzelnes malerisch aufgefaßtes Relief wie die besprochenen Puddler und der integrierende Bestandteil eines großen Denkmals verschiedenen Gesetzen unterliegen. Die großen Reliefs des Denkmals der Arbeit sind kein Sockelschmuck, den man beim Nähertreten nachträglich für sich allein genießt, sondern für den Gesamteindruck im höchsten Grade mitbestimmend und bedürfen deshalb einer gewissen ruhigen Größe. Diese Beobachtung wird durch die drei anderen Reliefs bestätigt.

Einen besonders lehrreichen Einblick in das Werden und Wachsen der Meunierschen Werke gewährt vor allem „Der Hafen“, von dem es zwei Fassungen gibt. Dem auf das Einzelne gerichteten, mehr literarisch als künstlerisch empfindenden Bildhauer werden beim Fortschreiten der Arbeit immer neue Züge einfallen, der monumental gesinnte

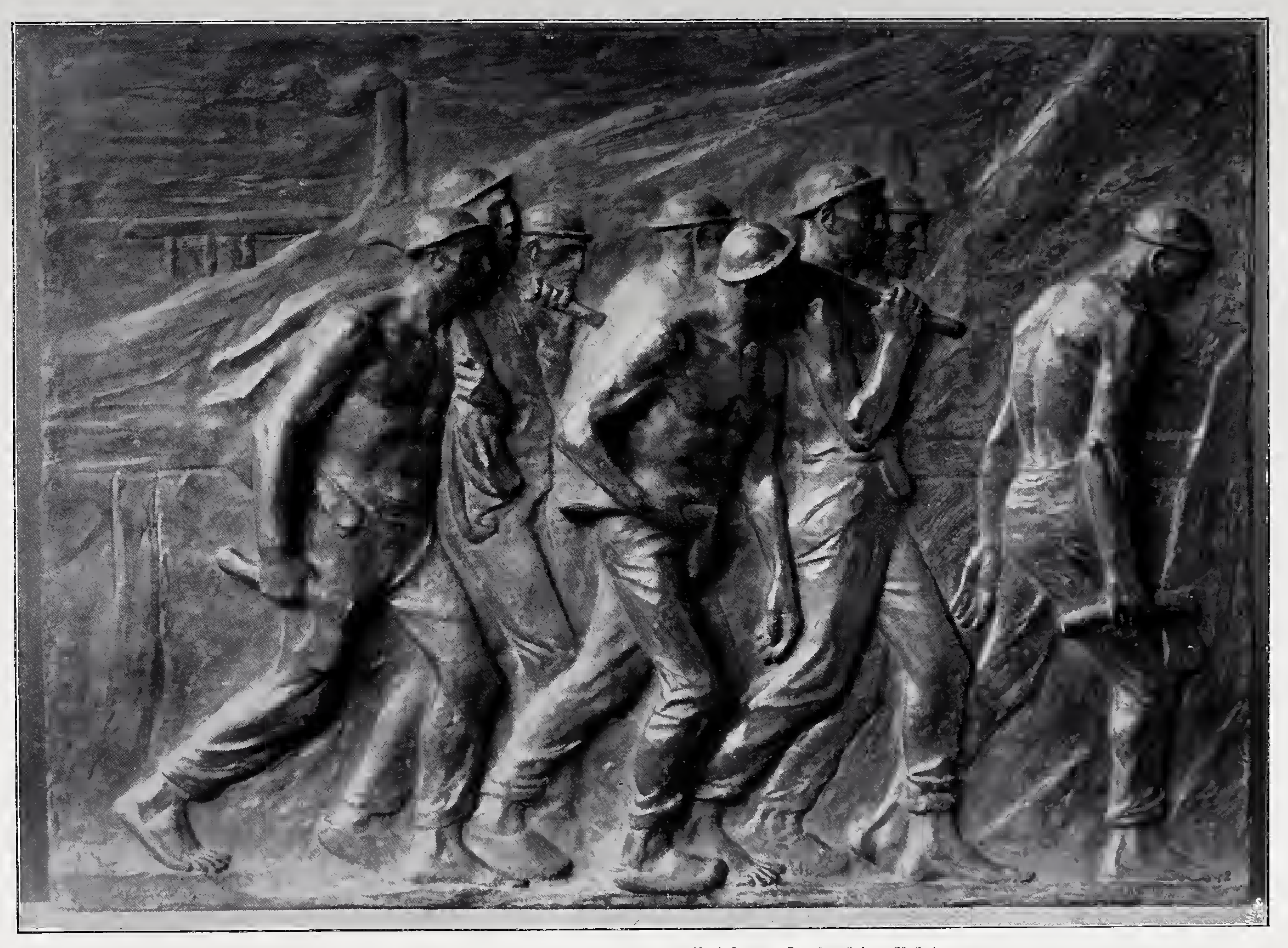


Abb. 45. Heimkehr der Bergleute. Relief vom Denkmal der Arbeit.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 49 u. 57.)

Künstler dagegen im immerwährenden Abschneiden des Überflüssigen, im immer stärkeren Zusammendrängen des Wesentlichen seine Hauptaufgabe erblicken. Zunächst fällt auf, daß die Entfernung zwischen den Köpfen und dem oberen Rande des Reliefs geringer geworden ist. Die ganze Komposition hat dadurch etwas noch Geschlosseneres und Wuchtigeres bekommen. Das Schiff ist auf diese Weise ganz verschwunden, doch sind wir keinen Augenblick im Zweifel darüber, wo wir uns befinden. Die mittlere Gruppe, die beiden herkulischen Sackträger und die Kistenträger, sind fast genau so geblieben wie bei der ersten Fassung. Mit dem Pferdeführer rechts ist nur eine ganz kleine Veränderung vorgegangen. Während er erst vor dem Bug des Tieres stand und es am Zügel führte, ist er jetzt ein wenig nach vorn gerückt und umfaßt die Nüstern. Dadurch wurde auch hier eine größere Gedrängtheit erreicht und fiel außerdem die störende wagerechte Linie des vorgestreckten Unterarms fort. Die wesentlichste Verbesserung aber hat die linke Seite des Reliefs erhalten. Der etwas zurückstehende, mit dem Rücken nach dem Beschauer gewandte Mann wirkte beinah kleinlich, der Faßroller, den wir jetzt hier sehen, schließt sich den anderen Gestalten würdig an und gibt der Hauptlinie des Reliefs erst den richtigen Schwung und Rhythmus. Die ganze Komposition ist jetzt ein Musterbild energischer Zusammenfassung.

Beziehen sich also hier die Änderungen hauptsächlich auf die Stellung der Figuren zueinander, so kann man bei der „Ernte“ (Abb. 42), von der ebenfalls eine frühere und eine spätere Fassung vorliegen, beobachten, wie die Nachbildung der Natur sich bei Meunier zum Stile klärt. Darstellung der Erntearbeit bei glühender Sommerhitze ist das Motiv, aber während zuerst aller Nachdruck auf der Hitze liegt, ist diese später zum notwendigen, aber nicht beherrschenden Akzidens geworden. In der ersten Fassung scheint alles unter ihr zu ächzen und zu stöhnen. Die Hauptfigur, die, wie wir sahen, von dem Künstler auch zu einer freistehenden Einzelfigur umgearbeitet worden ist, wirft einen verzweiflungsvollen, fast drohenden Blick zum Himmel, der halbgeöffnete Mund der ersten Figur rechts erinnert beinahe an den sitzenden Puddler, die zweite Figur faßt mit der Hand nach dem Kopfe, als sei sie dem Zusammenbrechen nahe. Bei der zweiten Fassung ist diese Bewegung auf den zurückstehenden dritten Arbeiter übertragen und ganz diskret kaum angedeutet; aus der ersten Figur rechts ist jene fast klassisch gebildete Jünglingsfigur geworden, deren prächtig modellierten Oberkörper wir, ebenso wieder eine andere Figur, nach einer Detailaufnahme noch einmal abbilden (Abb. 43 u. 44), und auch die Hauptfigur hat das Trostlose verloren.

Von der „Heimkehr der Bergleute“ gibt es wohl keine frühere Fassung als die endgültige von uns abgebildete (Abb. 45). Sie ist die am wenigsten aufgerollte Komposition, stehen in ihr doch zweimal drei Figuren hintereinander. Demgemäß sind die Gestalten auch am wenigsten individualisiert. Die Zusammengehörigkeit, das Gemeinsame der schweren Arbeit kommt hier zum Ausdruck. Prachtvoll ist der schwere, schlürfende Gang gegeben.

So hat denn die Entwicklung Meuniers hier ihren Endpunkt erreicht. Von der Einzelfigur des Arbeiters war er ausgegangen und war nun zur Darstellung der Arbeit gelangt; aus dem einzelnen Natureindruck hatte er immer mehr das Allgemeine herausschälen lernen; das Niederdrückende, Entwürdigende der schweren Arbeit war vor dem Heroischen, das in der Bewältigung der Materie liegt, zurückgewichen.

Von den Einzelgruppen und Figuren für das Denkmal hat ihn die Fruchtbarkeit oder, wie er sie später nannte, die Mutterschaft (Maternité) am längsten beschäftigt. Aus der madonnenartigen Mutter mit dem einen Kinde ist ein kraftstrotzendes Weib von üppigsten Formen geworden, das mit dem rechten Arm den älteren Knaben hält, während der Säugling ausgestreckt auf dem Schoße an der linken Brust liegt. So ist auch hier das Genrebild zum Symbol gesteigert.

* * *

Von Meuniers äußerem Leben ist nicht eben viel zu erzählen, es war ein Leben voll Mühe und Arbeit bis zum Ende. Früh verheiratet und mit Kindern reich gesegnet, mag er oft mit banger Sorge in die Zukunft geblickt haben. Aber das reine Familienglück, das er genoß, wird ihm über manche bittere Stunde hinweggeholfen haben. Um so schwerer traf ihn der Tod seiner beiden Söhne, von denen der eine, der für des Vaters Kunst das tiefste Verständnis besaß und eine Reihe seiner Zeichnungen aus dem schwarzen Lande mit der Radiernadel vervielfältigt hat, der Schwindsucht erlag, während der andere, der den Seemannsberuf erwählt hatte, von einer Reise in ferne Länder nicht wieder zurückkehrte. Damals schuf er sein Ecce Homo, den Gerichteten, den verlorenen Sohn — die Werke, in denen körperliches und seelisches Leiden einen so ergreifenden Ausdruck gefunden hat. Heitere Großvaterfreuden, die ihm durch die Töchter erblühten, ließen diese Wunden, an denen sein Herz schwer und lange geblutet hatte, allmählich vernarben. Nach außen verlief sein Leben sehr geräuschlos und gleichmäßig. Von der einzigen größeren Reise ist schon die Rede gewesen. Im übrigen hat er fast immer in Brüssel gelebt, zuerst in ziemlich dürftigen Wohnungen, dann in einem kleinen Häuschen in der Rue des Secours, in den achtziger Jahren in einer geräumigen Wohnung in der Rue de la Consolation. War es ihm auch stets gelungen, sich mit seinen Arbeiten durchzuschlagen, so hatte ihm das Unsichere und Wechselnde der Einkünfte doch eine feste Grundlage immer als wünschenswert erscheinen lassen. Mehrfach hatte er sich deshalb um staatliche Lehrstellen beworben, „in der Hoffnung, daß eine feste Besoldung ihm erlauben würde, ab und zu Atem zu schöpfen und ein Werk mit mehr Liebe und Sorgfalt zu Ende zu führen". 1887 sollte sein Wunsch in Erfüllung gehen, er erhielt eine Professur für Malerei an der Akademie in Löwen. An beschaulicher Ruhe für seine Arbeiten, von denen die wichtigsten gerade in diesen Jahren entstanden sind, hat es ihm hier sicher nicht gefehlt. Lag doch seine Wohnung in mönchischer Einsamkeit zwischen Priesterschulen, Kirchen und Beghinenstiften ganz am Ende der Stadt, die ohnehin von ihrer ehemaligen Blüte zu einer stillen Provinzstadt herabgesunken ist, so daß innerhalb der alten Stadtmauern Platz für landwirtschaftliche Betriebe bleibt. Als Atelier diente ihm das gegenüberliegende ehemalige anatomische Amphitheater der Universität, ein sechseckiger, turmartiger Bau mit großen Rundbogenfenstern. Vielleicht war es ihm hier, zumal nach dem Tode der Söhne, sogar zu einsam, vielleicht entbehrte er den stetigen Verkehr mit den Freunden — obwohl Brüssel von Löwen aus in einer halben Stunde zu erreichen ist —, vielleicht befriedigte ihn auch sein Lehramt nicht, jedenfalls zog er es nach acht Jahren vor, wieder nach der Hauptstadt überzusiedeln, wo er in der Rue Albert de la Tour für das letzte Jahrzehnt seines Lebens ein sehr behagliches Heim fand. Nun waren auch alle Sorgen überwunden. Künstler und Kunstgelehrte hatten, vor allem in Frankreich, seine Bedeutung erkannt. Daß er 1889 in Paris einen der großen Preise erhielt, eine Auszeichnung, die sich 1900 wiederholte, ist schon erwähnt worden, 1892 folgte München mit einer goldenen Medaille. Zu noch größerem Ruhme, ja beinah zur Volkstümlichkeit gelangte er durch die Ausstellungen seiner Bronzen, die 1896 in Bings neu eröffnetem Art nouveau zu Paris, 1897 durch Treus Vermittlung auf der ersten großen Dresdner Kunstausstellung und im folgenden Winter bei Keller und Reiner in Berlin stattfanden. Immer größer wurde die Anzahl der Liebhaber, die seine kleinen Bronzen erwarben. Er selbst erkannte gern an, daß Frankreich und Deutschland ihn berühmt gemacht hatten, während sein Vaterland ziemlich kläglich nachgehinkt war. Was tut's, setzte er dann wohl lächelnd hinzu, der Prophet gilt nun einmal nichts in seinem Vaterlande. Seit der Erwerbung des Denkmals der Arbeit hat sich dies freilich sehr geändert. Mit dem neuen Brüsseler Museum werden sich weder Dresden, das neben einigen kleinen Bronzen ein paar Originalmodelle und Gipsabgüsse von Hauptwerken besitzt, noch das Pariser Luxembourg-Museum vergleichen können. Auch die Berliner Nationalgalerie, die Hamburger Kunsthalle und viele andere deutsche und ausländische Museen besitzen Werke von ihm.

Seine unermüdliche Tätigkeit wurde durch diese Erfolge nicht berührt. Wenn man



Abb. 46. Meunier in seinem Atelier.
Nach einer Photographie von Hennebert-Dietrich & Co., Kunstverlag, Brüssel. (Zu Seite 60.)

am Nachmittag in dem hübschen, nach dem Bois de la Cambre zu gelegenen Hause vorsprach und von der Bonne durch den langen, mit Bronzen und Pastellen von seiner Hand geschmückten Korridor nach dem geräumigen Atelier geführt wurde, fand man ihn stets im Bildhauerkittel und Schurzfell, ganz von dem weißen Gipsstaub bedeckt. Der lange graue Bart, die etwas verwachsene Gestalt, die klugen grauen Augen gaben ihm das Aussehen eines gutmütigen Gnomen. Nicht gerne ließ er sich in der Arbeit stören. Gewöhnlich bosselte er mitten im Gespräch an einer angefangenen Arbeit weiter, dazwischen aus einer kurzen Pfeife rauchend, die er öfters von neuem anstecken mußte. Wenn er von seinen Erlebnissen, von seinen Anschauungen und Idealen erzählte, klang es oft, als führte er ein Selbstgespräch, als vergäße er ganz den Zuhörer. Aber wenn er von seinen Freunden sprach und noch mehr, wenn er auf die Afterkünstler zu sprechen kam, dann wurde er warm. Dann fiel manch scharfes Wort über den Schlendrian der Akademien, den Schund, der sich auf den Ausstellungen breit macht, die Kurzsichtigkeit der staatlichen Behörden. Man solle die jungen Leute nicht ermutigen zum Kunststudium, sondern davon abschrecken. Es werde viel zu viel Kunst in der Welt gemacht. Die wahren Talente würden trotzdem ihren Weg machen. Vor allen Dingen sei der „Prix de Rome", der auch von anderen Staaten nachgeäfft werde, eine der dümmsten Erfindungen, die je einer gemacht habe. In Rom lerne man nichts, sondern büße nur das bißchen Eigenart ein, das einem der liebe Gott mit auf den Lebensweg gegeben habe. Zuweilen wurde man bei diesen Philippiken an den seligen französischen Gelehrten Courajod erinnert, den grimmigsten Feind, der den Akademien und dem Akademizismus je erstanden ist. Das caeterum censeo des Meisters aber ging dahin, daß jeder Künstler zuerst und vor allem ein Mann seiner Zeit sein müsse.

Von den lebenden Bildhauern verehrte er Rodin am meisten, durch dessen Werke er wohl auch zum Übergang von der Malerei zur Plastik angeregt worden war und der ihm in Frankreich den Weg geebnet hatte. Hildebrand ließ ihn kalt und Klingers Ruhm als Bildhauer begriff er überhaupt nicht. So erzählte er mir von einer Gesellschaft bei Liebermann, wo dieser, Friedrich Lippmann (der verstorbene Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts), van de Velde und er selbst diese ihre Meinung allen übrigen gegenüber verteidigt hätten, so daß es beinah zu scharfen Auseinandersetzungen gekommen wäre.

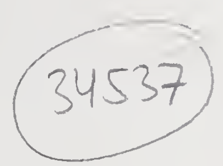
Von seinem Leben sprach er dagegen nicht gern. Was gingen die fremden Leute seine Leiden, Freuden und Sorgen an? Seine Werke sollten von ihm erzählen, alles übrige ziehe nur von ihnen ab. So ist auch das Buch Camille Lemonniers, der doch zu den Intimsten seines Kreises gehörte, verhältnismäßig arm an eigentlichen biographischen Nachrichten. Das Verdienst, das sich deutsche, französische und belgische Schriftsteller um ihn erworben hatten, erkannte er gern und dankbar an, meinte aber, daß eigentlich des Guten schon zu viel geschehen sei.

Das Atelier war ein echter Arbeitsraum alten Stils, kein elegantes Rendez-vous für vornehme Besucher. Liebte es doch der Meister auch allein zu arbeiten ohne Gehilfen und Schüler und selbst alle die wenig angenehmen Verrichtungen des Bildhauerhandwerks zu besorgen — das Feuchthalten des Tons, das Auflegen und Abnehmen der Tücher. Ein alter Wandteppich, ein schlichtes grünes Sammetsofa, ein kleiner Schreibtisch, ein Sessel und ein paar einfache Stühle, das war alles, was zur Bequemlichkeit diente. Zwei eiserne Öfen erwärmten den großen Raum. Um so reicher waren die Erzeugnisse seiner Arbeit, die überall herum hingen und lagen. Angefangene oder liegengelassene Arbeiten und Gipsabgüsse fertiger Werke standen am Boden oder auf Brettern an der Wand, dazwischen hingen ein paar Bilder ohne Rahmen. Überall aber stieß man auf Skizzen, die zum Teil in Mappen, zum Teil auch lose umher lagen. Sauber ausgeführte, schön für den Handel zurecht gemachte Zeichnungen kannte er nicht, sondern nur künstlerische Notizen, die das Wichtigste der Erscheinung für das Gedächtnis festhalten sollten. Irgendwelche Papierfetzen, halb beschriebene Briefbogen und dergleichen waren ihm gut genug dafür. Und so verstattete er auch nur ungern einem Fremden einen Einblick in diese Schätze.

Pünktlich ging er jeden Morgen ins Atelier, um es, mit Ausnahme einer kurzen Frühstückspause, erst gegen Abend wieder zu verlassen. Und so hat ihn denn der Tod auch mitten aus der Arbeit abberufen. Oftmals hatte er in den letzten Jahren gekränkelt, aber immer wieder hatte seine zähe Natur den Sieg davongetragen. In den letzten Monaten hatte er häufig an Herzbeschwerden gelitten, trotzdem aber immer weiter gearbeitet. Noch am Vorabend seines Todes, den 3. April 1905, war er den ganzen Tag im Atelier gewesen, dann ruhig zu Bette gegangen und hatte gut geschlafen. Am nächsten Morgen beim Aufstehen aber traf ihn plötzlich ein Herzschlag; in den Armen seiner Tochter und seines Freundes, des Landschaftsmalers Verheyden, ist er verschieden.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
	Constantin Meunier. Titelbild	2
1.	Bergleute vor der Einfahrt	4
2.	Hochöfen	5
3.	Im schwarzen Lande	6
4.	Lastträger	7
5.	Der alte Bergmann	8
6.	Boulogner Fischer	9
7.	Kopf eines Puddlers. Ansicht von vorn	10
8.	Kopf eines Puddlers. Ansicht von der Seite	11
9.	Bergmann mit der Hacke	12
10.	Der Verwundete	13
11.	Trinkender Mann	14
12.	Ein Glasbläser	15
13.	Ein Opfer der schlagenden Wetter	17
14.	Verkleinerte Wiederholung der Hauptfigur aus der Gruppe „Ein Opfer der schlagenden Wetter"	18
15.	Ecce homo	19
16.	Gottvater und der Gekreuzigte	20
17.	Mutter und Kind	21
18.	Der verlorene Sohn	22
19.	Büste eines Lastträgers. Einschaltbild	zw. 22/23
20.	Kopf eines alten Bergmannes	23
21.	Plakette von Meuniers Enkel Charles Constantin	25
22.	Kinderbüste	26
23.	Kinderbüste	27
24.	Medaillonbildnis von Meuniers Enkelin Elisabeth	28
25.	Susanne. Einschaltbild	zw. 28/29
26.	Weiblicher Kopf	29
27.	Titelbild zu einer Ausgabe von Meuniers Werken	31
28.	An der Tränke	32
29.	Reitende Frau	33
30.	Juni	34
31.	Denkmal des Paters Damien in Löwen	35
32.	Mäher	37
33.	Der Steinmetz	38
34.	Puddler	39
35.	Ausfahrt der Bergleute	40
36.	Bergmann vor Ort	41
37.	Der heilige Hieronymus	42
38.	Die Scholle	43
39.	Scheu werdende Pferde	44
40.	Studie zur „Industrie"	45
41.	Die Industrie	47
42.	Die Ernte	51
43.	Detail aus der Ernte	53
44.	Detail aus der Ernte	54
45.	Heimkehr der Bergleute	55
46.	Meunier in seinem Atelier	59


34537

